



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**  
**Facultad de Letras y Ciencias Humanas**  
**Escuela Profesional de Arte**

**Los lienzos de San Diego de Alcalá de José María del  
Pozo y Téxada. El último pincel del barroco sevillano  
en el epílogo virreinal**

**TESIS**

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Arte

**AUTOR**

Anthony Michael HOLGUÍN VALDEZ

**ASESOR**

Dr. Luis Fernando VILLEGAS TORRES

Lima, Perú

2019



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Holguín, A. (2019). *Los lienzos de San Diego de Alcalá de José María del Pozo y Téxada. El último pincel del barroco sevillano en el epílogo virreinal*. Tesis para optar el título de Licenciado de Arte. Escuela Profesional de Arte, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

---

## HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código Orcid del autor (dato opcional): No tiene

Código Orcid del asesor (dato obligatorio): 0000-0002-3899-240X

DNI del autor: 47263931

Grupo de investigación: Ninguno

Institución que financia parcial o totalmente la investigación: Autofinanciado

Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación. Debe incluir localidades y coordenadas geográficas: Biblioteca de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Ciudad Universitaria, Avenida Germán Amézaga, Lima – Perú/ 12° 03' 25.7'' S – 77° 04' 53.5'' W.

Año o rango de años que la investigación abarcó: 2017 - 2018

**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS  
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN ARTE**

Reunido en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día lunes 27 de mayo del año 2019 a las once horas, el jurado de sustentación estuvo integrado por los profesores: Dr. Ricardo Estabridis Cárdenas, Presidente; Dr. Luís Fernando Villegas Torres, asesor; Emma Patricia Victorio Cánovas miembro; Mg. Jaime Mariazza Foy y Dr. Ricardo Estabridis Cárdenas miembros informantes.

Después de la exposición del graduando Anthony Michel HOLGUÍN VALDEZ, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis:

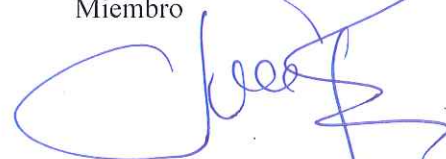
**Los lienzos de San Diego de Alcalá de José María del Pozo y Téxada. El último pincel del barroco sevillano en el epílogo virreinal**

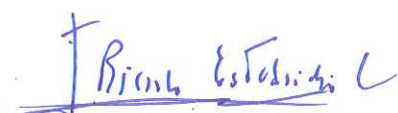
con la nota de:

*Sobresaliente con mención (20)*

Después de la calificación, se comunicó al graduando la nota obtenida. El Presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciado en Arte al Bachiller Anthony Michel HOLGUÍN VALDEZ. Concluido el acto académico a las 13:00 horas. Firman la presente acta por cuadruplicado.

  
Mg. Emma Patricia Victorio Cánovas  
Miembro

  
Mg. Jaime Mariazza Foy  
Informante

  
Dr. Ricardo Estabridis Cárdenas  
Presidente  
Informante

  
Dr. Luís Fernando Villegas Torres  
Asesor

## ÍNDICE DE CONTENIDO

<b>RESUMEN .....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO I: LA PERSISTENCIA DEL BARROCO EN LIMA, SU INFLUENCIA SEVILLANA Y EL CONTEXTO TRASATLANTICO ESPAÑOL .....</b>	<b>14</b>
1.1. Contexto artístico limeño. La sensibilidad ilustrada de las artes en Lima (1755-1790). .....	14
1.2. Barroco como concepto de estilo y de época.....	18
1.3. De lo barroco en la pintura, Siglos XVII y XVIII. Antecedentes de pintores sevillanos y su influencia en Lima.....	27
1.4. Breve panorama pictórico barroco de Lima en la década de 1790. ....	36
1.5. Expedicionarios científicos y el dibujo al natural.....	46
1.5.1. Malaspina y los pintores científicos.....	47
1.6. Contexto artístico sevillano. La Real Escuela de las Tres Nobles Artes .....	50
1.6.1. El naturalismo sevillano y el buen gusto madrileño .....	51
<b>CAPÍTULO II: JOSÉ MARÍA DEL POZO Y TÉXADA Y SU PRODUCCIÓN PICTÓRICA.....</b>	<b>56</b>
2.1. José María del Pozo y Téxada. ....	56
2.1.1. José del Pozo y la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla.....	57
2.1.2. Pintor oficial de la expedición Malaspina.....	59

2.1.3. Establecimiento en Lima y fundación de la Escuela de Diseño. ....	64
2.2. El sistema gremial de enseñanza de pintura. Inicio y decadencia. ....	73
2.3. Pintura del Pincel Valiente (1795-1829). Producción artística.....	81
2.3.1. Los cuadros de San Diego de Alcalá .....	82
2.3.2. El <i>retoque</i> del Bitti.....	83
2.3.3. La <i>Gloria</i> y el <i>Pincel Valiente</i> en el Cementerio General .....	85
2.3.4. La reforma artística en el Tribunal del Consulado. Una Inmaculada y retratos áulicos. .....	90
2.3.5. La Gloriosa Patrona Santa Rosa de los Padres .....	98
2.3.6. Obras de la Iglesia del Sagrario. Pintura decorativa.....	101
2.3.7. Una alegoría en el Palacio Virreinal .....	103
2.3.8. La Gloriosa Santa Rosa del convento dominico .....	105
2.3.9. El retrato del Libertador del Perú .....	108
2.3.10. La casa de Comedías.....	110
<b>CAPÍTULO III: LOS LIENZOS DE SAN DIEGO DE ALCALÁ .....</b>	<b>113</b>
3.1. Espacio de exhibición.: la capilla de San Diego de Alcalá en la iglesia San Francisco de Jesús de Lima. ....	114
3.2. El comitente Diego Antonio de la Casa y Piedra.....	120
3.2.1. Vínculos artísticos.....	124
3.3. El contrato de los lienzos de San Diego de Alcalá .....	129

3.4. La firma dentro del cuadro.....	131
3.5. Traslado interno de los lienzos de San Diego.....	132
3.6. Los lienzos de San Diego de Alcalá. Sobre la invención en la pintura. ....	136
3.6.1. San Diego de Alcalá en las Islas Canarias. ....	142
3.6.2. Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte .....	150
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>165</b>
<b>ÍNDICE DE IMÁGENES.....</b>	<b>185</b>
<b>ANEXO: IMÁGENES.....</b>	<b>192</b>



## RESUMEN

La presente tesis busca demostrar que los cuadros *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* y *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*, del pintor sevillano José María del Pozo y Téxada revelan componentes formales vinculados a su experiencia científica en la expedición de Alejandro Malaspina y las convenciones barrocas de la pintura sevillana de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes. Para ello la investigación se ha organizado entre tres capítulos en las cuales analizamos el contexto artístico virreinal limeño y el caso sevillano en el último tercio del siglo XVIII, para luego desarrollar su producción pictórica y las relaciones con el comitente Diego Antonio de la Casa y Piedra. En ese sentido, el estudio pretende aportar a los distintos trabajos y bibliografía general que ha tratado el tema del arte peruano en el periodo del epílogo virreinal.

## INTRODUCCIÓN

Los pintores limeños del Virreinato del Perú, también llamados distintivamente como “maestros del arte de la pintura” a partir de sus reconocimientos personales y proyección profesional dentro de la corporación artesanal establecida a lo largo del periodo comprendido entre los siglos XVII y XIX, nos aproxima a comprender y valorar las obras que dejaron a través de su pincel en sendos lienzos o todo soporte utilizado en la técnica pictórica. Es cierto que muchos de estos pintores llegaron a conocerse a través de documentos y cuyas obras sucumbieron al tiempo y, desde luego, no solamente nos referimos a los artistas nacidos en el territorio peruano sino también a los extranjeros – ya sea español, italiano, entre otros – que establecieron su taller en la capital virreinal. La ardua tarea por empezar del historiador del arte peruano tiene en el tema particular de la pintura limeña del virreinato un sinfín de conocimientos por descubrir, hasta ahora tan poco estudiada, debe mostrar biografías de los pintores, catalogar sus producciones y analizarlas en su contexto histórico-artístico.

Por ello en octubre de 2017, tuvimos oportunidad de presentar un avance de la presente investigación que llevó por título “El pintor José María del Pozo y Téxada: de pintor expedicionario a maestro de taller. La construcción del artista a fines del siglo XVIII”, en el Primer Congreso Internacional de Arte Peruano, organizado por la Escuela Profesional de Arte<sup>1</sup> y la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos<sup>2</sup>. El indicado avance de investigación tuvo como objetivo presentar nuevos aportes documentales del pintor sevillano en los años previos a la independencia del Perú, así como determinar el conjunto de producción pictórica del artista durante su larga estadía de cuatro décadas en la capital virreinal.

Sobre el pintor sabemos que en el año de 1789 partió de España como tripulante de la *Descubierta* del viaje científico y político alrededor del mundo, comandado por el capitán italiano Alejandro Malaspina. Aquella expedición formó un grupo de investigadores científicos, entre los cuales se destacó la labor del pintor o dibujante oficial.

---

<sup>1</sup> E.P.A. en adelante.

<sup>2</sup> UNMSM en adelante.

Este cargo oficial o también llamado “pintor de perspectiva” presento la responsabilidad de Pozo en registrar, a través de su pincel, las vistas o paisajes, así como también la fauna y comunidades nativas de los territorios visitados por la expedición. Durante un largo viaje Pozo atravesaría la península ibérica hasta llegar al continente americano en 1790, y a su llegada a la capital del virreinato peruano tomará una decisión que cambiaría su carrera profesional ajena a un nuevo contexto social y artístico, así durante unos meses de estancia abandonó la tripulación de Malaspina para establecerse definitivamente en la ciudad y dedicarse exclusivamente a su labor de pintor.

De esta manera surge en el contexto local un servicio de enseñanza artística que emprendió el pintor meses después de su renuncia a la expedición Malaspina. Los años posteriores a la apertura de la academia y alternando con su trabajo pedagógico José del Pozo recibió un encargo por parte de una comunidad religiosa del convento San Francisco de Asís de Lima para realizar dos pinturas referentes a la vida del fraile franciscano y español San Diego de Alcalá<sup>3</sup>. Los cuadros comparten el programa iconográfico alusivo a la vida y muerte del santo; el primero *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias*, y, el segundo, *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*. Estos lienzos se ubican en los muros que sirven de soporte de la cúpula mudéjar en la escalera principal que conduce al segundo nivel del ahora Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima. Dicho emplazamiento de los cuadros forma parte de la museografía actual, de manera que descontextualiza el origen principal de la ubicación de las pinturas.

La presente tesis tiene como objeto de estudio los dos cuadros en mención: *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* y *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*, con el objetivo de esclarecer el estilo de estas obras y sus circunstancias ideológicas para el que fue creado. Firmada al pincel por José del Pozo y fechado en 1795, a través de la referencia documental del contrato estipulado en el libro de “Entrada y Gasto de La Capilla de San Diego de Alcalá (1780-1861)”.

---

<sup>3</sup> También llamado San Diego de San Nicolás, por haber nacido en el pueblo de ese nombre de la diócesis de Sevilla.

La obra pictórica de José del Pozo en el contexto virreinal peruano no ha sido estudiada a profundidad desde la perspectiva de la historia del arte ni desde otra disciplina académica. Más aún, considerando el protagonismo que tuvo por establecer la primera escuela de enseñanza artística, y que según la historiografía del arte virreinal lo ha consignado bajo rótulos de pertenecer al estilo neoclásico o clasicista. Sin embargo, lo que prevalece en su obra pictórica son las convenciones barrocas de la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII. En este sentido, la investigación inicia la primera aproximación a la obra pictórica de Pozo a través del estudio y análisis de los dos primeros lienzos de temática religiosa dentro de su producción artística general. Para ello incluiremos un corpus de obras de su autoría y atribuciones para su confrontación estilística. A ello se suma un corpus secundario que trata sobre pinturas pertenecientes al periodo de estudio que se conservan en colecciones particulares de Lima y el extranjero.

El objetivo principal de esta investigación radica en demostrar que los cuadros *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* y *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*, presentan componentes formales vinculados a su experiencia científica y las convenciones barrocas de la pintura sevillana del siglo XVIII. Como objetivos secundarios tenemos: desarrollar los vínculos artísticos de Pozo y el mecenas Diego Antonio de la Casa y Piedra en el contexto histórico-artístico limeño; y analizar y comparar el estilo empleado en su producción pictórica e identificar el contexto espacial donde se emplazó ambas pinturas.

En cuanto a la hipótesis principal consideramos que durante el contexto artístico limeño, el pintor José del Pozo culmina la larga tradición de pintura sevillana existente en Lima desde inicios del siglo XVII. La presencia de su producción artística y en especial los lienzos de San Diego de Alcalá marcó la culminación del desarrollo pictórico barroco sevillano del epílogo virreinal. Como hipótesis secundarias: la apertura del establecimiento de enseñanza artística logró adquirir vínculos con la aristocracia limeña, fruto de esta cercanía logró entablar relaciones con el síndico de la capilla de San Diego de Alcalá del convento franciscano de Lima, el español Diego Antonio de la Casa y Piedra, quien requirió los servicios de José del Pozo para la ejecución de los lienzos devotos del santo hispano.

La metodología que se empleara será el histórico-crítico, que nos permitirá examinar la historiografía relevante sobre la pintura limeña virreinal del siglo XVIII y principios de XIX. El cotejo con documentos impresos contemporáneos a las obras en estudio, como también la documentación archivística nos ayudará a desentrañar el contexto histórico en que el pintor realizó su producción artística. En cuanto objeto de estudio, los lienzos de San Diego, se empleará el método formal y el iconográfico para lograr esclarecer el contenido estilístico e intrínseco. Por último, se empleara la historia social en el caso de las relaciones artísticas del comitente Diego Antonio de la Casa y Piedra y el pintor José del Pozo.

En cuanto al corpus de pinturas realizadas por José del Pozo se realizó los registros fotográficos en las respectivas instituciones donde se conservan y, por otra parte, el conjunto de obras que emplearemos para contextualizar el estudio se localizaron en fuentes secundarias y en el Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles (SINAR) del Ministerio de Cultura del Perú. Luego de reunido la información y material necesario para el estudio, se ha organizado y analizado detenidamente para el inicio de redacción.

Sobre el pintor sabemos que hace su aparición pública a través de una nota publicitaria de “Nuevos establecimientos”, en el periódico bisemanal *Mercurio Peruano* (1791). Más adelante una noticia breve y curiosa de la actividad de José del Pozo en América es indicada en el tomo cuarto del *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* de Juan Cean Bermúdez. Sucedido la independencia y el inicio de una endeble República, para mediados del siglo XIX el pintor Francisco Laso escribió el ensayo “Algo sobre bellas artes” (1859) refiriéndose al sevillano como un pintor de “cierta nota en España” y cuya llegada a América fue “con muchos privilegios de su Rey”, aunque esta última aseveración no fuera cierta. Bajo esta línea de datos breves ubicamos lo escrito por el chileno José Bernardo Suárez y su libro *Plutarco el joven artista. Tesoro de Bellas Artes (...)* (1872), en la sección “Artistas notables del Perú” agrupa a José del Pozo junto a Lozano, Maestro, Montero, Laso, Merino, Masías, León y Cherry [sic, por Echerry]; que bajo su criterio son el “honor del Perú i de la América española ”. En Madrid la publicación de los manuscritos científicos de Alejandro Malaspina se publican en *La vuelta al mundo por las corbetas Descubierta y Atrevida al*

*mando del capitán de navío D. Alejandro Malaspina* (1885) del historiador español Pedro Novo y Colson, en donde se incluye al pintor en su actividad como pintor científico de cuyo relato son mencionadas en brevedad. Por otra parte, la primera biografía realizada sobre José del Pozo es incluido en el *Diccionario histórico-biográfico del Perú* (1885), tomo sexto, del político e historiador Manuel de Mendiburu.

A principios del siglo XX, el pintor y crítico de arte Teófilo Casillo escribe en su artículo “De arte. Documento valioso” (1919) un análisis de una pintura en formato de biombo con una escena galante del siglo XVIII, por el cual atribuye a Pozo dicha pieza porque según el autor “originariamente fue hecha para telón de teatro”, esto nos hace pensar que Castillo manejó documentación primaria para llegar a esa conclusión. Con motivo del centenario de la independencia del Perú, el diario *La Crónica* publica una edición especial en donde incluye diversos artículos de balances históricos, políticos y sociales del país, en donde la intelectual Zoila Aurora Cáceres (Evangelina) se encargó de escribir sobre historia del arte peruano, dicho artículo titulado “Historia de la pintura colonial” incluye una pequeña biografía de José del Pozo, basado principalmente de lo escrito por Mendiburu, no obstante, incluye nuevos datos sobre la producción del sevillano con motivo de las exposiciones municipales de 1877 y 1885.

Entre las publicaciones de mediados del siglo XX destaca el *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Colonial* (1947) del jesuita Rubén Vargas Ugarte. Dos años después, en la revista *Mar del Sur* se publica el artículo “José del Pozo, pintor de Bolívar”. Pero un trabajo destacado que registra nuevas noticias del arte virreinal en base a documentación primaria agregó solidas referencias para consulta por parte de los investigadores del arte, como es el caso de *Pintores y pinturas en Lima Virreinal* (1963) de Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez Abanto. Otro historiador, Ernesto Sarmiento, publica *El arte virreinal en Lima* (1971), donde sintetiza a través de tres capítulos los temas de la arquitectura, escultura y pintura. En este último califica a Pozo como “el último pincel barroco de la ciudad”, sin más incluir nuevos datos sobre la obra o actividad artística del pintor. Posterior a esta publicación Irene Velaochaga sustentó una tesis de bachillerato en la Universidad de Piura, sede Lima, titulado *Estudio preliminar sobre las pinturas que decoran el camarín de Nuestra Señora del Rosario en el templo de Santo Domingo de Lima*

(1979), que tuvo entre una de sus conclusiones demostrar que las pinturas del citado camarín – hasta entonces atribuidas a José del Pozo – realmente fueron obras del pintor limeño Francisco Xavier de Aguilar.

Hacia la década de 1980 surgen nuevas publicaciones referentes a Pozo, como el esbozo biográfico en *Los pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina* (1982) de Carmen Sotos Serrano, por otra lado, se incluye el análisis formal de una pintura del sevillano en “La inmaculada en la obra de Marcelo Cabello y José del Pozo” (1987) del historiador del arte Jaime Mariazza. Asimismo, dos fichas descriptivas de los cuadros sobre la vida de San Diego de Alcalá elaborado por el Dr. Ricardo Estabridis se citan en el catálogo de pinturas del libro *Pintura en el virreinato del Perú* (1989). La próxima década la historiadora del arte Nanda Leonardini elabora una comparación biográfico-artística de dos pintores españoles en México y Perú, así su artículo “Vidas paralelas. Rafael Ximeno y Planes y José del Pozo” (1998), demuestra la actividad académica en la formación de ambos artífices y como este tuvo un impacto sobre los contextos americanos.

En la última década del presente siglo se incluye el trabajo de Luis Eduardo Wuffarden, “Avatares del ‘bello ideal’. Modernismo clasicista *versus* tradiciones barrocas en Lima, y1750-1825” (2006), y el artículo “Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX” (2006) de Ricardo Kusunoki. Al año siguiente la Municipalidad de Lima Metropolitana edita el libro *Acuarelas de Pancho Fierro y seguidores: Colección Ricardo Palma*, donde el historiador del arte Francisco Stastny presenta un ensayo titulado “Pancho Fierro y la pintura bambocciata”, en él sugiere que José del Pozo fue el más idóneo para realizar los diseños del desaparecido álbum *Costumbres y trajes del Perú* del destacado científico Hipólito Unanue, por lo que supuestamente demostraría los antecedentes del costumbrismo gráfico del siglo XIX. Un caso similar al anterior que tiene por objetivo el costumbrismo decimonónico es el ensayo “El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica”, contenido en *Anales del Museo de América* (2011), España, de cual se maneja la hipótesis de José del Pozo como posible maestro del acuarelista Pancho Fierro.

Por último incluimos nuestro trabajo presentado en octubre de 2017, en el Primer Congreso Internacional de Arte Peruano, organizado por la Escuela Profesional de Arte y la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en donde se presentó el trabajo titulado “El pintor José María del Pozo y Téxada: de pintor expedicionario a maestro de taller. La construcción del artista a fines del siglo XVIII”, dicho análisis planteaba nuevos aportes documentales y trayecto profesional del pintor, además de incluir un listado de la producción artística realizado en Lima (1792-1830).

Ahora bien, la presente investigación está organizada en tres capítulos. El primero aborda el contexto artístico de Lima en la segunda mitad del siglo XVIII, el concepto del Barroco, los antecedentes de la pintura Sevilla, el desarrollo pictórico de Lima en la década de 1790, así como el contexto trasatlántico del desarrollo expedicionario de Malaspina y la academia sevillana de arte. El segundo capítulo nos centraremos en la construcción biográfica del pintor, vinculado al contexto del sistema gremial de pintura, para luego desarrollar la producción pictórica que realizó en la capital virreinal. Por último, el tercer capítulo nos detenemos en identificar el emplazamiento de las pinturas, los vínculos con el mecenas Diego Antonio de la Casa y Piedra con el pintor y su contexto, así como demostrar con un análisis formal de las pinturas de San Diego de Alcalá y su relación con el barroco sevillano del siglo XVIII.

El desarrollo de esta tesis no habría sido culminando gracias a la colaboración de muchas personas, familia, amigos e instituciones que me brindaron su apoyo. En primera lugar, a mi asesor el Dr. Fernando Villegas Torres, quien me ha apoyado, enseñado y dirigido con paciencia, dedicación y entusiasmo a lo largo de la investigación. Quiero agradecer también de manera muy grata de la Mg. Patricia Victorio Cánovas sin la cual no hubiera avanzado una parte de mi tesis durante el curso de pregrado Seminario de Arte Peruano III (2016), sus importantes sugerencias me ayudaron a enfocarme más en el análisis formal de la obra de arte, uno de los objetivos primordiales del historiador del arte. A los jurados informantes el Dr. Ricardo Estabridis y el Mg. Jaime Mariazza por sus importantes sugerencias en la versión final de mi investigación. Por otra parte, agradezco a la directora del Servicio Nacional del Patrimonio del Museo Histórico Nacional de Chile, la Sra. Isabel Alvarado Perales, por autorizarme el uso de la imagen del dibujo “José del Pozo



en Cabo de Hornos”. Un mayor aprecio tengo del Subdirector del subsistema archivístico, D. José María Manso Porto, y el Director del Órgano de Historia y Cultura Naval de Madrid, el almirante D. Fernando Zumalacárregui, quienes aceptaron mi solicitud para utilizar uno de sus fondos documentales y me enviaron la colección de dibujados que realizó José del Pozo durante la expedición de Malaspina, del cual solo empleo una parte. Agradezco también a la Dirección de Gestión, Registro y Catalogación de Bienes Culturales Muebles del Ministerio de Cultura del Perú por facilitarme el ingreso al Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles (SINAR). Asimismo al señor Guillermo González Navarrete de la Oficina de Imagen Institucional del Tribunal Constitucional del Perú, quien me dio permiso ingresar a una de las oficinas de la institución para fotografiar el lienzo de la Inmaculada Concepción. Además reconozco la generosidad de quien fuera director del Museo y Convento San Francisco de Lima, Fray Elvis Pacheco OFM, por su permiso para fotografiar los cuadros de San Diego de Alcalá y al restaurador de pinturas, Lcdo. José Luis Quispe, por acompañarme en estas sesiones.

Finalmente, no quiero dejar pasar el alto aprecio que tengo a mi familia por su sacrificio y soporte sentimental por mostrarme el camino hacia la superación.

## CAPÍTULO I: LA PERSISTENCIA DEL BARROCO EN LIMA, SU INFLUENCIA SEVILLANA Y EL CONTEXTO TRASATLANTICO ESPAÑOL

### 1.1. Contexto artístico limeño. La sensibilidad ilustrada de las artes en Lima (1755-1790).

El arte de la pintura en Lima durante el virreinato<sup>4</sup> del siglo XVIII se incorporó hacia una sensibilidad moderna de “buen gusto”, que se veía reflejada en una paulatina transformación del lenguaje formal inspirada por un nuevo espíritu ideológico de la época: la ilustración. Este proceso se inicia con la adopción creciente de los modelos culturales franceses, y alcanzaría a definirse en el campo artístico solo en la década de 1750 cuando hace su aparición los *Júbilos de Lima* (1755) del escritor Francisco Ruiz Cano y Galiano, considerado como el inicio del modernismo literario y estético en el Perú<sup>5</sup>. En ese contexto, el estilo pictórico sería eje fundamental del desenvolvimiento ilustrado por parte de los artífices limeños y que caracterizó los rasgos fundamentales de la llamada “escuela limeña” en esta centuria, a lo que Ruiz Cano consideró un revivir de las artes y el desarrollo del “buen gusto”<sup>6</sup>.

La ilustración o llamado “siglo de las luces” es el periodo circunscrito en el siglo XVIII y, que, como resultante de un determinado estado de espíritu, afecta a todos los aspectos de la actividad humana. Por ello el pensamiento ilustrado buscaba en su aspecto

---

<sup>4</sup> Empleamos el término “virreinato” y no la de “colonia, por la sencilla razón de que “desde el punto de vista del Derecho Indiano, una *colonia* no era lo mismo que un *reino* o virreinato: una entidad superior que participaba política y administrativamente en las Cortes convocadas por el monarca hispano. En 1542, al crearse el virreinato de Nueva Castilla, efectivamente se le nombra como “las provincias o reynos del Perú”. pero por la extensión geográfica de su región, su capital – la Ciudad de los Reyes – tenía una dimensión política y protocolar única y privilegiada, difícilmente comparable con las realidades sociopolíticas conocidas en Europa” (Mujica 2016: 202 y 203).

<sup>5</sup> Wuffarden 2006: 114. Además, se considera el estudio de Pablo Macera “Lenguaje y modernismo peruano en el siglo XVIII”, 1963: 267-307; Mirko Lauer “Ruiz Cano: Espacio colonial y espacio criollo en un esteta limeño del siglo XVIII”, 1997: 177-190; Juan Carlos Estenssoro “Modernismo, estética, música y fiesta: elites y cambio de actitud frente a la cultura popular. Perú 1750-1850”, 1997: 181-195.

<sup>6</sup> “De mejores principios de deduxeron las consecuencias, que prometían a Lima la mayor grandeza, si desviando la atención de los astros, que le eran verticales al fundarse: se considerasse como Capital de un poderoso Reyno; fundada en un siglo, en que empezaron à revivir las artes, y el buen gusto. La Arquitectura, que en aquel tiempo se bolvia à ver, baxo aquella misma forma, que havia hecho las delicias, y gala de Athenas, y de la antigua Roma; le prometia obras, con que pudiese hacer competencia à aquellas Ciudades, en la belleza de sus Edificios” (Ruiz Cano 1755: 12v y 13r).

racional la posibilidad de realizar semejante *desiderátum*<sup>7</sup>: “en la esfera social y política, por el *despotismo ilustrado*; en la esfera científica y religiosa, por el conocer de la Naturaleza como medio para llegar a su dominio; en la esfera moral y religiosa, por la *aclaración* o *ilustración* de los orígenes de los dogmas y las leyes”<sup>8</sup>. Asimismo, en el caso del arte se buscó formular reglas “racionales” para la producción artística, y con ello, en el medio limeño, las elites criollas “plantearan un academicismo o clasicismo local, en la medida que el arte se constituye en un medio de legitimación dentro de la defensa del pensamiento ilustrado”<sup>9</sup>.

En ese sentido, como ha advertido Erwin Panofsky al admitir que “se puede decir solo el Clasicismo elaboró la doctrina de las Ideas en el sentido de una estética normativa: el periodo clásico, más que con una filosofía normativa sobre el arte, corre parejas con una teoría constructiva del arte”<sup>10</sup>. Dicho esto, el clasicismo solo pudo formularse normativamente a través de un elogio estético con el escrito de Ruiz Cano donde el “buen gusto” de los intelectuales locales trató de imponer en el ámbito oficial de la ciudad hasta bien entrado a inicios del siglo XIX.

Por otra parte, avanzando la segunda mitad del siglo XVIII hubo en Lima una corriente de opinión que se mostró partidaria de que el arte tuviera como misión la reproducción fiel de la naturaleza. Ello condujo que este “naturalismo” “no sintió de someter lo visible a una intelectualización que ofreciera una visión idealizada de la realidad, de someterla a un proceso de análisis explícitamente la existencia de un paradigma estético”<sup>11</sup>. Esta forma de concebir el arte se expresa:

Mas no creas que basta solamente/ trasladar á la tela quanto tiene/ de noble y admirable/ naturaleza hermosa y excelente/ al estudioso Artista le conviene/ con gusto bueno y fino/ indagar diligente/ quanto esconda en su seno portentoso/ y lleno de entusiasmo generoso/ sacar un todo nuevo y animado,/ que hechice, que embelece,/ que al espectador dexe enagenado/ Así es muy necesario que no cese/ de

---

<sup>7</sup> Aspiración, deseo que aún no se ha cumplido (Real Academia Española 2019).

<sup>8</sup> Ferrater Mora 1972: 911.

<sup>9</sup> Kusunoki 2006c:108.

<sup>10</sup> Panofsky 1980: 101.

<sup>11</sup> Úbeda 2001: 68-69.

repetir él una y otra prueba,/ y que tenga delante/ para que su obra agrade como nueva,/ el exemplar mas vivo y elegante<sup>12</sup>.

La cita corresponde al poema titulado “Carta sobre la pintura”, publicado en el *Mercurio Peruano* en 1792, periódico bisemanal dirigido al público instruido por el pensamiento ilustrado, donde el poeta – atribuido a Sofronio – expresa los requerimientos del arte de la pintura en el contexto limeño o como señala Kusunoki “resume las exigencias ilustradas en este arte”<sup>13</sup>. En el poema se puede observar que la labor del pintor debía trasladar al cuadro todo lo “que tiene de noble y admirable” de la naturaleza, es decir, que solo por medio del concepto de mimesis era la vía correcta para tratar la pintura. El pintor requeriría por su “indagar diligente” mostrar un “todo nuevo” en su trabajo, siempre y cuando la pintura remita al estudio del natural y “que tenga delante” al modelo, así podría llegar a la belleza o “el exemplar mas vivo y elegante” de la composición pictórica.

En cierta medida, estos discursos tuvieron sustento en un grupo selecto de artistas que sobresalían sobre los llamados “artesanos”. Son pocos los nombres de los artistas elogiados durante este periodo, pero podemos mencionar el caso del pintor Cristóbal Lozano (Lima, 1705-1776), quien fuera el paradigma de la pintura limeña del segundo tercio del siglo XVIII<sup>14</sup>, y recibiera una considerable fortuna crítica de su labor y obra<sup>15</sup>; a ello se agrega elogio recibido en la “Carta sobre la música”, publicada por Toribio del Campo y Pando<sup>16</sup> el 16 de febrero de 1792. Como bien señala el investigador Wuffarden, “Lozano seguía siendo visto como el exponente máximo de la pintura local” y servía “como pretexto para retomar el discurso de la nobleza del arte”<sup>17</sup>. La carta señala al pintor

---

<sup>12</sup> Sonofrio 1792: 28

<sup>13</sup> Kusunoki 2006c:107.

<sup>14</sup> Ver Estabridis 2001: 345-364.

<sup>15</sup> Así hace mención del pintor el erudito Ruiz Cano en su texto *Lima Gozosa*: “conduce el Genio Divino de la Pintura; que halla en él, un alumno no menos favorecido de las Gracias (aunque en teatro mas retirado) que los Buonarotas y Rafaelles.” (1760: 133). Por otra parte, hacia el año 1770, Francisco Gonzales Laguna califica a Cristóbal Lozano como un “insigne pintor”, además da cuenta de su labor como retratista: “Era Nro. P. [Martín Andres Perez] muy aficionado a la pintura, y acostumbraba algunas veces ir a ver trabajar al insigne pintor D. Cristobal Lozano. Este por el grande afecto y devoción que le profesaba, disponía como retratarlo, cogiéndole al descuido algunas de sus facciones cada vez que lo visitase, hasta completar el bosquejo” (Gonzales Laguna 1770: 101).

<sup>16</sup> En el *Mercurio* la firma de la carta aparece como T.J.C.yP., a quien André Sas ha identificado como Toribio del Campo y Pando hijo de un organista prestigioso, constructor de órganos él mismo, flautista y autor de textos didácticos (Sas: 26-30).

<sup>17</sup> Wuffarden 2006:121 y 122.

como “el inimitable Apeles que vimos en más cercanos tiempos, baxo el tiento y pincel de Christoval Lozano: de cuyas manos sabias ha corrido en la Corte de las Españas diversos quadros admirables [...]”<sup>18</sup>. En el mismo texto se enaltece al escultor Baltazar Gavilán<sup>19</sup> como “el Liscipo de nuestro Continente Peruano” y del afamado grabador José Vázquez<sup>20</sup>, elogio recibido en vida del “tallador nativo, quien en cada rasgo de su *buril* imprime en el bronce la Historia universal”.

Sea cómo fuese el contexto económico de Lima estuvo principalmente conformado por gremios artesanales, y en ella se formaba los artistas que sobresalían por sus destacadas obras al conformar una merecida carta de presentación de su ingenio y labor. No obstante, tenemos conocimiento por documentación del archivo nacional que hubo un último intento por parte de los pintores en concordar la agremiación a finales del siglo XVIII, como si hubo el tentativa en el siglo precedente<sup>21</sup>. Por el contrario, existió una disputa de un grupo de artistas locales que se autodenominaron “profesores del arte de la pintura”, quienes reclamaban derechos con respecto a una labor especializada.

Siguiendo una línea de argumentación corporativa, [...] lograron aglutinarse en 1789 para solicitar a las más altas autoridades del virreinato que se les otorgase la exclusividad con respecto a la valoración de obras artísticas, que en ese momento había sido absorbido por tasadores de otro tipo de bienes y mercancías<sup>22</sup>.

El pedido solicitado fue esbozado por los pintores Pedro Díaz, José Joaquín Bermejo, Julián Jayo, Silvestre Jacobelli y José Mendoza. De esta manera, los artistas intentaron legitimar el prestigio del oficio de la pintura como profesión liberal, ya que asumían las argumentaciones similares de los elogios realizados al pintor Cristóbal Lozano, pues, de hecho “serviría como pretexto para retomar el discurso de la *nobleza del arte*,

---

<sup>18</sup> Campo y Pando 1792: 109.

<sup>19</sup> Se ha identificado a Baltazar Gavilán con un artífice de nombre Gavilán Meléndez (Wuffarden 2004: 33). Por otra parte, se señala el pliego matrimonial del artista, Gavilán Meléndez era natural del pueblo de Lunahuaná, e hijo ilegítimo de Miguel Gamboa y Teresa de Llanos (Kusunoki 2016: 51).

<sup>20</sup> José Vázquez está documentado en los grabados que realizó para los túmulos de la reina Isabel Farnesio, 1768, del Papa Clemente XIV y para el arzobispo Pedro Antonio de Barroeta y Ángel en el mismo año de 1776, para el arzobispo Diego Antonio de Parada en 1781, y por último en 1789 para las exequias del rey Carlos III (Estabridis 2002:263).

<sup>21</sup> El tema gremial de pintores se desarrolla en el capítulo segundo.

<sup>22</sup>. Según refiere Wuffarden, el documento original pertenece al Museo Numismático del Banco Wiese, titulado “Expediente seguido por varios pintores del arte de la pintura de Lima [...]” (Wuffarden 2006: 122).

ligándolo otra vez a la defensa de los fueros de una cultura criolla concebida en pie de igualdad con respecto a sus pares de la metrópoli”<sup>23</sup>.

En efecto, la actividad artística de fines del siglo XVIII, intentaba tomar un rumbo distinto al pretender distanciarse de las llamadas “artes mecánicas”. De hecho, aunque los intereses profesionales de los artistas buscaban imponerse sobre categoría artesanal no lograría equiparse como lo sucedido en España donde la fundación de la Real Academia de San Fernando en 1752 logró imponerse la Academia sobre los gremios artesanales, “a lo que los ilustrados atribuían prácticamente de todos los males degenerativos” y “se abrió un abismo definitivo entre artistas y artesanos”<sup>24</sup>. No obstante, la actividad “gremial” de pintores se mantuvo en estricta correspondencia entre talleres locales, clientela religiosa y clientela civil. Dentro de la actividad local de artistas de esta época lo “componen una generación de pintores de diversa procedencia étnica, entre españoles, quarterones o mulatos, e indígenas”<sup>25</sup>.

Sin embargo, durante este clima ilustrado las prácticas pictóricas siguieron unido a la tradición barroca heredada desde el siglo XVII. La influencia que tuvo, sobre todo, la pintura del siglo de oro español en la vertiente sevillana es identificada en mucho de los cuadros albergados por las instituciones religiosas y en el ámbito privado de la ciudad. La permanencia es palpable si pensamos que la estética de la ilustración estuvo manejada en su discurso: “buen gusto”. No obstante, este giro discursivo que buscaba asemejarse a la metrópoli con lo que podríamos denominar un “neoclasicismo” o “clasicismo” pictórico, pero no llegó a concretarse. En efecto, el influjo contrarreformista y el clima barroco tuvieron mayor vigencia y su discurso trató de aplacar el tiempo en el epílogo virreinal.

## **1.2. Barroco como concepto de estilo y de época**

Lo que entendemos por “barroco” es consecuencia de la disputa que la Iglesia católica mantuvo frente al protestantismo. Luego de realizado el Concilio de Trento, el catolicísimo tuvo que emprender junto con las órdenes religiosas la reconquista espiritual

---

<sup>23</sup> Wuffarden 2006: 122.

<sup>24</sup> Calvo Serraller 1982: 222.

<sup>25</sup> Esquivel 2015: 116.

de Europa. Mucho tuvo que advertir la tercera etapa del Concilio, que trataron sobre el papel de la imagen en el proceso contrarreformista, y el arte emprendería con su riqueza decorativa el frente de disputa hacia la campaña iconoclasta emprendido por la Reforma protestante. La reforma buscaba la popularización de su arte expoliando todo vestigio de veneración de imágenes sagradas. Al respecto Émile Mâle ha mencionado las angustias vividas por el papa Clemente VII, que desde lo alto del castillo de San Angelo, contemplaba a Roma devastada por las pandillas luteranas; y la profunda tristeza de este tiempo fue expuesto por Miguel Ángel en las tumbas de los Médicis<sup>26</sup>. Frente a ello la Contrarreforma construye un proyecto hacia la devoción de iconos populares y multiplicándolas a la vez que crea como nota el afecto a lo recargado y aparatoso que demanda divulgar este arte, involucrar a la población en esta lucha contra el sacrílego.

El Concilio de Trento comprende de 1545 a 1563, y en ello desembocará la vía por la cual el barroco se exprese a través del arte y la cultura. Roma, España, la Compañía de Jesús y la Inquisición harían del barroco una técnica de persuasión dedicado a los fieles, a las masas y no dirigido selectivamente como sucedió en el Renacimiento. La cultura visual tendrá un cometido trascendental en la evangelización de los nuevos territorios americanos, y sin duda esto estará acompañado de grandes ciclos iconográficos de santos y biografías de Jesucristo y la Virgen María. Su evolución hacia el siglo XVII quedaría demostrada tras establecerse como medio de propaganda religiosa y exaltación del poder de la iglesia católica.

Ya estuvo discutido en la última sesión del Concilio de Trento, específicamente en la sesión XXV del día 2 de diciembre de 1563, que llegó al punto de la invocación, veneración de las reliquias de los santos y de las sagradas imágenes, por cuanto manda el Concilio, que se enseñen al pueblo con grande diligencia, que los Santos en el cielo ruegan por lo hombres, y que es útil invocarlos y recurrir a sus oraciones.

En cuanto a las imágenes, manda el Concilio, que las de Cristo, de la Virgen y de los Santos deben tenerse en los altares de los templos, y tributárseles el honor debido, no porque en ellas esté la divinidad ó alguna virtud, sino porque á los Obispos que enseñen que por medio de las historias de nuestra redención representadas en pintura, se instruye, y confirma al pueblo recordándole los

---

<sup>26</sup> Mâle 1952: 160.

artículos de la fe, los beneficios y dones que Dios le ha concedido, los saludables ejemplos de los Santos y los milagros que Dios ha obrado por ellos.<sup>27</sup>

Como bien señala Santiago Sebastián, la riqueza decorativa no fue una perversión del gusto, más bien obedece a una idea de lucha<sup>28</sup>. Y, en efecto, el protestantismo había desatado una campaña iconoclasta contra las imágenes muy apreciadas por los católicos, y será ahora cuando motivados por las sesiones del Concilio se escriban libros en favor de las imágenes veneradas como el tratado *Dialogo degli errori de pittori* de Giovanni Andrea Gilio publicado en 1564, un año después de los acuerdos de Trento, y luego la lista es amplia pero destaca la obra *Atlas Marianus* del jesuita Gumpfenberg, la *Histoire universelle des images miraculeuses de la Mère de Dieu* del canónigo Astolfi, y el misal que tuvo una particular influencia en el virreinato peruano tiene por título *Evangelicae Historiae Imagines*, realizado por el jesuita Jerónimo Nadal.

Ahora bien, la búsqueda del concepto de “barroco” en las primeras décadas del siglo XVII no está definida propiamente debido a que la terminología no fue empleada por los artistas ni tratadistas de la época. El vocablo es un calificativo que se aplica con posterioridad donde las connotaciones eran desfavorables y, por supuesto, no busca definir el estilo artístico. De hecho, es a finales del siglo XVIII cuando el término barroco es tomado por la crítica de arte para encasillar la definición del estilo artístico del siglo XVII, así por ejemplo el arquitecto y tratadista Francesco Milizia en su *Dizionario delle Belle Arti del Disegno* (1797) define el barroco como “el superlativo de lo bizarro, [y] el exceso de lo ridículo”<sup>29</sup> para obras arquitectónicas de Francesco Borromini y Guarino Guarini, artífices italianos de mediados del seiscientos. De hecho, el mismo clasicismo del dieciocho estaba excluido de este concepto del “exceso de lo ridículo”, pero siguió siendo dominante la teoría del arte clasicista hasta el fin del siglo XIX. No solamente la posición de Wilckelman, Lessing y Goethe, sino también la de Burckhardt, se orientan en el fondo según los puntos de vista de la teoría neoclásica<sup>30</sup>. En cambio, no será hasta principios del siglo XX que la interpretación y valoración del arte barroco es admitido en cuanto a su

---

<sup>27</sup> Latre 1564: XLII.

<sup>28</sup> Sebastián 1989: 145.

<sup>29</sup> En el texto original: “è il superlativo del bizarro, l'eccesso del ridicolo. Borromini diede in deliri, ma Guarini, Pozzi, Marchione nella Sagrestia di S. Pietro” (Traducción propia). Milizia 1797: 90.

<sup>30</sup> Hauser 1969: 99.



lenguaje formal, hazaña que fue realizada principalmente por el historiador del arte Heinrich Wölfflin y la publicación de su obra *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. En efecto, el libro desarrolla un sistema apoyado en cinco pares de conceptos, de los que contrapone un rasgo renacentista a otro barroco. Dichas categorías son: lineal y pictórico; superficie y profundidad; forma cerrada y forma abierta; pluralidad y unidad; lo claro y lo indistinto. En resumen, podemos citar lo dicho por Hauser (1969) con respecto al empleo de este método:

La lucha por lo “pictórico”, esto es, la disolución de la forma plástica y lineal en algo movido, palpitante e inaprensible; el borrarse los límites y contornos para dar la impresión de lo ilimitado, inconmensurable e infinito; la transformación del ser personalmente rígido y objetivo en un devenir, una función, un intercambio entre sujeto y objeto, constituye el rasgo fundamental de la concepción wölffliniana del Barroco.<sup>31</sup>

La compleja construcción de dicotomías no ayudaba a comprender en su totalidad el arte del siglo XVII, y en su intento de aclarar el barroco como categoría estilística independiente dada por Wölfflin, esto definiendo este estilo, se basó principalmente en el arte italiano<sup>32</sup>. En efecto, las dificultades por definir el barroco superarían los límites de lo puramente formal, a propósito de ello el historiador del arte Jan Bialostocki plantea:

Se debe subrayar la rica variedad del arte del siglo XVII, y por otro lado el hecho de que el carácter “retórico” común de sus creadores y de todas sus obras es propio de un arte que no fue creado ni por Dios ni para alcanzar una perfección ideal y objetiva, sino sobre todo para ejercer su efecto sobre los hombres, ilustrándoles, cautivándoles y conmoviéndoles<sup>33</sup>

Por lo tanto, no será frecuente encontrar las mismas características del barroco italiano en producción artística de la mayor parte de países de Europa, y esto debido a que el barroco no puede calificarse como un “estilo de época” unitario, que domine en toda ella, pues “en cada momento hay tantos estilos diversos cuantos son los grupos sociales que la producen arte”<sup>34</sup>. Y el barroco no estará alejado de esta disociación donde diversos grupos de poder buscaban demostrar las características culturales con relación al arte que producían. Por un lado, tenemos la tendencia del barroco de las cortes católicas – calificado

---

<sup>31</sup> Ibíd.: 101.

<sup>32</sup> Bialostocki 1973: 83.

<sup>33</sup> Ibíd.: 98.

<sup>34</sup> Hauser 1969: 105.

por Hauser –, dado por el propio Vaticano y los reinados absolutistas (Francia y España); y en segundo lugar incluimos al barroco protestante y burgués (Países Bajos y Alemania), que buscan un arte intimista y simbolista destinado principalmente a la sociedad burguesa. A ello agregamos lo bien sintetizado por el historiador Pablo Macera – citando a Tapié (1955) y Francastel (1957) – que el barroco es un modo general de vida antes que un estilo de arte. Estuvo asociado a ciertas estructuras de tipo social (grandes propietarios rurales), religioso (países católicos), político (monarquías absolutas) y laborar (talleres)<sup>35</sup>.

El caso hispanoamericano compartió inicialmente el traslado de modelos europeos, ya sea a través de importación de obras o llegada de maestros extranjeros, y cuya evolución del argumento artístico se apropiará especialmente del barroco en el siglo XVII, este por ser un arte propagandístico de la fe católica. La dependencia en cuanto a la temática que debían seguir los artistas de los virreinos americanos no excluyó la posibilidad de que el artífice logrará crear nuevos prototipos iconográficos a partir de modelos locales<sup>36</sup>, que no tuvo problema en producirse continuamente en el transcurso de los siglos del virreinato. Ahora bien, como ha señalado el investigador Ricardo Kusunoki que “uno de los problemas en la investigación de la historia del arte virreinal peruano, es el uso de la terminología europea en cuanto estilos”<sup>37</sup>, y efectivamente al tratar las categorías que conforman las corrientes artísticas es complejo al momento de emplearlo en determinadas obras del virreinato, ya sea pintura o escultura, que lograrían presentarse de manera heterogénea, es decir, compuesta de diversos estilos<sup>38</sup>. Este fenómeno sucedería principalmente en los artistas locales formados bajo un contexto virreinal, que a diferencia de los extranjeros que bien otorgan haberse formado bajo una corriente estilística concreta.

---

<sup>35</sup> Macera 1975: 79.

<sup>36</sup> Véase por ejemplo el artículo de Francisco Stasny, “La universidad como claustro, vergel y árbol de la ciencia. Una invención iconográfica en la Universidad del Cuzco”. En *Anthropologica*. 1983, A.II, N° 2: 105-167. Lima, Departamento de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú; y Mujica, Ramón “El sermón a las aves o el culto a los ángeles en el virreinato peruano”, en *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*, 2016, pp. 125-173, Lima: Congreso de la República del Perú.

<sup>37</sup> Kusunoki 2006a: 101.

<sup>38</sup> Este complejo encasillamiento de diversos estilos en un artista ha sido estudiado recientemente en la obra de Leonardo Jaramillo. Se asume los caracteres manieristas en la obra de este artista y las primeras manifestaciones del naturalismo sevillano, ver: Carranza, Sandro (2017). *Leonardo Jaramillo, un “maestro pintor” sevillano en el Perú Virreinal*, tesis sustentada en la maestría de historia del arte y curaduría de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Es cierto que los modelos metropolitanos no se repitan automáticamente e íntegramente en las provincias coloniales<sup>39</sup>. Asimismo, ello se debe a que en el caso de las colonias americanas coexistió diversos “tiempos” dentro de una sola actualidad histórica, y cuyo resultado es un universo heterogéneo, donde se da a la vez y parcialmente lo que, en otras latitudes se diferencia o individualiza<sup>40</sup>. Por ello consideramos que es apropiado el empleo del término “barroco” para analizar los elementos formales y estilísticos en la obra de José del Pozo, y ello no es abusar de un anacronismo debido a que en el contexto cultural el virreinato peruano seguía bajo la mirada de un gobierno sacralizado y jerarquizado, propiamente heredado por la monarquía de los Habsburgo. Traemos a colación lo sucedido de su par mexicano que bien podría retratarse lo que sucedió en Lima a finales del periodo virreinal, y con mucha razón es señalado por la historiadora francesa Annick Lempérière como “República barroca”, para indicar la mezcla de republicanismo y sociedad corporativa a inicios de la independencia mexicana.

Todo un conjunto de prácticas y valores políticos y culturales, asociados a creencias y lealtades antiguas, que habían sido las de la Nueva España en la época barroca y que no lograron neutralizar los afanes modernizadores de los reformistas borbónicos. (...) las formas ceremoniales que se desarrollan en el espacio urbano, estas no cambiaron mucho a finales del siglo XVIII, a pesar de que la élite gubernativa quiso imponer las normas neoclásicas del "buen gusto" y una mayor sobriedad, tanto en la arquitectura de los edificios públicos como en las manifestaciones públicas del culto religioso o monárquico. Hasta las grandes transformaciones del espacio urbano llevadas a cabo a partir de los años 1860 la capital de la república conservó su aspecto de ciudad barroca y la sociedad urbana siguió participando en toda una serie de instituciones corporativas a través de las cuales desempeñaba numerosas actividades culturales y expandía en todo el espacio ciudadano una profusión de fiestas y procesiones sobrecargadas de símbolos, alegorías, imágenes de santos, etc. Este contexto cultural barroco es el marco dentro del cual se desenvuelven las instituciones republicanas en la primera mitad del siglo.<sup>41</sup>

En efecto, la sociedad limeña – equiparable a la mexicana – se manejó bajo un clima Barroco hasta bien entrado la época republicana, que no perdió vigor en tan prolongado proceso histórico y ello si consideramos que el sistema virreinal había definido a través de sus tres siglos las formas culturales de la sociedad, de sus instituciones y de sus

---

<sup>39</sup> Macera 1975: 67.

<sup>40</sup> *Ibíd.*: 68.

<sup>41</sup> Lempérière 2005: 4.

costumbres. Este complejo proceso cultura también ha sido señalado por el antropólogo e historiador Ramón Mujica al referirse que el “Barroco no sustituye unas tradiciones por otras. Más bien las acumula, las superpone creando complejos estratos de contenidos paralelos y simultáneos”<sup>42</sup>. Y si pasamos a trasladarlo al campo de las artes visuales el proceso del Barroco es difícil de precisar un periodo de inicio y otro de final, por el contrario, se tiene conocimiento de cuya aparición temeraria podría circunscribirse en la tercera década del siglo XVII para el contexto limeño. Al respecto el historiador del arte Jorge Bernales Ballesteros determina:

Este periodo es muy impreciso en cuanto a cronología; surge en la segunda mitad del siglo XVII y pasa al siglo XVIII hasta la aparición del arte específico de esta centuria, que vendría a ser el del barroco tardío y rococó. Es pues un proceso complejo y nada fácil de simplificar, por supervivencias del manierismo y el persistente uso de estampas; también la repetición de modelos de maestros cualificados como Zurbarán.<sup>43</sup>

Aunque el autor prefiere hablar del surgimiento del rococó en el siglo XVIII, preferimos emplear este estilo solo en casos particulares como el empleo de la rocalla en contextos escultóricos o pictóricos, por cuanto no se expresó en su totalidad en el ámbito cultural. En todo caso, la pervivencia del Barroco es innegable en la época dieciochesca. Es conocido el caso del ilustrado Francisco Ruiz Cano, en los *Júbilos de Lima* de 1755, argüía la necesidad de un retorno a lo grecolatino y, además, relacionaba los discursos locales de defensa de un clasicismo con su contexto social y cultural<sup>44</sup>; que sin embargo optaba por referentes claramente barrocos, como fue el caso del elogio hacia el escultor Pedro Noguera. En el libro se refiere:

Noguera, uno de aquellos felizes genios, que han contribuido mas a los adelantamientos de la Escultura, y que debe ver como uno de los primeros Maestros de este arte. El, tanto por lo perfecto, como por lo estendido de su habilidad, se haze acreedor al renombre de el Buonaroti de el Perú.(...) El bronze, la piedra, la madera, obedecían gustosas a la destreza de su mano. En estas materias hizo él, que tomasen cuerpo sus ideas. La fuente de la Plaza mayor, la Fachada de esta iglesia, y la Silleria de que hablamos serán eternos monumentos de su memoria.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Mujica 2016: 227.

<sup>43</sup> Bernales Ballesteros 1989: 46.

<sup>44</sup> Kusunoki 2006a: 102.

<sup>45</sup> Ruiz Cano 1755: 72r y 72v.

Las obras mencionadas por Ruiz Cano son el claro ejemplo del barroco limeño. Sobre la fuente de la plaza mayor ha sido calificado por Stastny como la primera fuente barroca en su artículo “Naturaleza, arte y poder de una fuente Barroca”<sup>46</sup>. Entre tanto la fachada y la sillería de la catedral de Lima presentan la conocida cornisa abierta de brazos curvos que constituyen uno de los elementos fundamentales en la composición arquitectónica que definen y constituyen carta de naturaleza del barroco peruano<sup>47</sup>. Por otra parte, la fastuosidad presente en las ceremonias públicas albergó el mismo despliegue de aparatos arquitectónicos de carácter plenamente barrocos, donde su característica efímera albergaba un conjunto de símbolos y alegorías complejas, que por ejemplo se presenciaron con motivo de la proclamación del trono de Carlos IV, en 1789, donde las instituciones virreinales comisionaron a artistas la realización de estas máquinas teatrales, una de ellas estuvo a cargo del Tribunal del Consulado que contrató con Julián Jayo “Profesor del Arte de la Pintura”. En el contrato se lee:

Julián Jallo Profesor de Pintura y vecino de esta ciudad con su mayo veneración a los PP. de V.E. Dice: que parte de la Yluminacion q<sup>e</sup> en las próximas posadas Fiestas Reales, dio el R. Tribunal del Consulado por la contratación se obligó el Sup.<sup>te</sup> a construir y pintar **quatro pirámides seis exagonos de onze y media v.<sup>s</sup> de alto forrado en lienzo, e iluminar cada pirámide con quinientas luces, repartiendo su altura en dos cuerpos:** el primero baxo, o pedestal, q<sup>e</sup> sirviese de vestuario a los hombres, q<sup>e</sup> compusieron Danzas; y el segundo cuerpo p.<sup>a</sup> q<sup>e</sup> los ocupase los Musicos, ocultos en su interior, agregándose veinte y cuatro tarjas de las R.<sup>s</sup> Armas, y doze de las del predicho R. Tribunal, unas, y otras colocadas en los dos cuerpos de cada una de los quatro pirámides y todo esto en preciso de dos mil pesos.<sup>48</sup>

A similares proporciones se puede ejemplificar lo sucedido con las ceremonias luctuosas durante el periodo virreinal, que tuvo como protagonista principal los magníficos túmulos funerarios levantados para los funerales de miembros de la realeza y dignidades eclesiásticas y políticas. Así, la necesidad de mantener la pompa barroca del cortejo fúnebre no perdió vigencia para la élite limeña a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y “hasta las últimas exequias virreinales celebradas en Lima en honor del arzobispo La Reguera en

---

<sup>46</sup> Stastny 2013: 281-295.

<sup>47</sup> El otro elemento fundamental son los tríos de columnas como ejes verticales, ya sean del mismo tamaño o la central mayor y menor las laterales (Ramos Sosa 2018: 401).

<sup>48</sup> Biblioteca Nacional del Perú (en adelante BNP), Archivo Raúl Porras Barrenechea, sign: XPB/c66, código: 2000025794, fol. 1r.

1805”<sup>49</sup>. La persistencia de no perder estas ceremonias se hacían escuchar desde la prensa de finales del siglo XVIII, como el aparecido en el *Mercurio Peruano*, del día 28 de agosto de 1791, en donde se tiene como protagonista al sacerdote de Nimaymantapis y narra que desde la antigüedad se autorizaba este rito católico, que se caracterizaba por su pomposidad del cortejo por el que “enterrándose sus hijos con el aparato serio, piadoso y magestuoso de un Clero respetable, Comunidades edificantes, hachas encendidas, clamores de campanas, Salmos devotos, oraciones santas, concurso condolido, y multitud de Pueblo acompañando”<sup>50</sup>, así la búsqueda de reafirmación de las tradiciones luctuosas tridentinas trató de combatir a la sobriedad y racionalismo del pensamiento ilustrado en boga que trató de intervenir este tipo de actos ceremoniales.

En efecto, esta costumbre mantendría vigencia hasta mediados del siglo XIX, donde el contexto cultural del barroco seguiría desenvolviéndose desde las instituciones republicanas como lo ocurrido en el año de 1847 cuando el entonces presidente Ramón Castilla ordenó que se realizara unas exequias en honor del Mariscal José de la Mar, quien fuera presidente del Perú entre 1827 y 1829<sup>51</sup>. Otro ejemplo es el acaecido año más tarde, en 1863, con la ceremonia luctuosa en honor del presidente Miguel de San Román, que tuvo una pompa pública y la construcción de un túmulo decorado con figuras alegóricas<sup>52</sup>. Por otra parte, pintores costumbristas como Francisco “Pancho” Fierro (1807-1879) no estuvieron ajenos a retratar a través de sus acuarelas estas festividades, ritos y costumbres

---

<sup>49</sup> Mariazza 2013: 56.

<sup>50</sup> P.A.F. de C. 1791: 311.

<sup>51</sup> Con ocasión de las mencionadas exequias oficiales, el gobierno comisionó a Antonio Meucci e Ignacio Merino la ejecución de algunos lienzos alusivos. Al primero le cupo pintar dos pequeños cuadros que representaban el ingreso del cortejo fúnebre a Lima, uno de ellos para ser conservado en la capital, y el segundo para remitirse a Ecuador, país de origen del mariscal (Kusunoki 2009: 58).

<sup>52</sup> La muerte del Gran Mariscal Don Miguel de San Román, presidente del Perú, ocurrida en la villa de Chorrillos el 3 de abril de 1863, cuando sólo llevaba un año en ejercicio de su cargo, permite comprobar que la fiesta fúnebre a la usanza virreinal y su protocolo, seguían presentes en el imaginario colectivo de la segunda mitad del siglo XIX. La construcción de un túmulo en la catedral estuvo a cargo del arquitecto Manuel San Martín. Se mencionan que el monumento estaba decorado con figuras alegóricas de las virtudes, genios fúnebres y despojos triunfales, así como un gran retrato del difunto pintado por Leonardo Barbieri. Mariazza 2013: nota70.

de raigambre virreinal, esto ha quedado documentado en los distintos museos y colecciones privadas que conservan obra del pintor limeño<sup>53</sup>.

Como hemos visto, el concepto es complejo situarlo en límites que establezcan características equivalentes en distintos contextos geográficos y culturales. Cada zona que experimentó la manifestación artística de la contrarreforma, contribuyó desde su propia experiencia y lo reafirmo a través de su plástica barroca. No obstante, el influjo artístico del barroco sevillano de la tercera década del siglo XVII seguiría presente en la obra de José del Pozo.

### **1.3. De lo barroco en la pintura, Siglos XVII y XVIII. Antecedentes de pintores sevillanos y su influencia en Lima**

Como bien señalaba el historiador César Pacheco Vélez, con motivo de la exposición titulada *El Siglo de Oro de la Pintura Sevillana* en el año 1985<sup>54</sup>, el siglo XVII es la centuria que marcó para siempre a Lima con la impronta sevillana. No es por lo tanto dejar ausente el sinfín de noticias sobre linajes andaluces como el conocido caso de Nicolás de Ribera “el Viejo”, primer alcalde de la ciudad, y, además, cuyo cabildo hereda la tradición municipal de los *veinticuatro* de Sevilla. Asimismo, los andaluces fueron en su mayoría los fundadores de ciudades peruanas o los teólogos y doctrineros como el sevillano Fray Tomás de San Martín de la primera *Gramática quechua*<sup>55</sup>. Más aun, los vínculos con la ciudad hispana se acentuarán a través de las rutas transatlánticas, ya que Lima es por entonces la capital de toda la América del Sur y el virrey del Perú gobierna desde aquí. Los poderosos mercaderes limeños del Tribunal del Consulado controlan con sus congéneres de Sevilla y Cádiz un tráfico riquísimo pero plagado de riesgos y peligros<sup>56</sup>. De manera que articularan a lo largo de este siglo las influencias de Sevilla, tanto desde el aspecto político

---

<sup>53</sup> Así por ejemplo, tradiciones cívicas del virreinato peruano como el *Paseo del Estandarte* o también llamado *Paseo de los alcaldes*; actos religiosos *La procesión de viernes Santo*; y sus afamados personajes *tapadas limeñas*.

<sup>54</sup> La exposición realizada con motivo del 450º Aniversario de la fundación de Lima se realizó en la Casa de Osambela (actual sede de la Academia Peruana de la Lengua), entre los meses de marzo hasta abril de 1985.

<sup>55</sup> Pacheco Vélez 1985: 22.

<sup>56</sup> *Ibíd.*: 22.

y cultural, que desde nuestro interés trataremos el segundo punto, el cual desglosa al ámbito de las bellas artes y, en especial, la pintura.

El sistema de comercio de obras de arte entre Sevilla y América durante fines del siglo XVI y todo el XVII, ha sido determinante para el funcionamiento de diversos obradores de pintura en la Sevilla del Siglo de Oro. Como ha apuntado Benito Navarrete Prieto, estas pinturas eran consideradas por sus artífices como puras mercaderías y como tal son descritas en la documentación, observándose cómo los obradores funcionaban como verdaderas fábricas<sup>57</sup>. Por otro lado, en las primeras décadas del siglo XVII el influjo sevillano sienta con más fuerza sus bases del proceder artístico desde el ámbito escultórico, esto demuestra la dependencia limeña del ámbito andaluz, donde un grupo de estos artífices de origen o formación sevillana se establecen en Lima<sup>58</sup>.

Las primeras modestas manifestaciones del naturalismo sevillano se presentan tempranamente a inicios del siglo XVII. Cuando los frailes dominicos de Lima encargan a la ciudad andaluza una serie de lienzos que narren la vida de Santo Domingo, pintada *in situ* por Domingo Carro y Miguel Güelles entre los años de 1608 y 1610, esto trajo consigo la inmediatez del temprano naturalismo de Sevilla combinada con la serenidad realista del renacimiento veneciano<sup>59</sup>. Por aquellos años hacia su arribo a Lima el pintor Juan de Uceda (Sevilla, 1570-1631) con motivo de “la fábrica de retablos de pinturas, que es mi arte, para el servicio de yglecias parroquiales y monasterios y conventos de frayles y monjas de la dicha ciudad”<sup>60</sup>; el segundo pintor, contemporáneo al anterior, es Agustín Sojo (h.1577-después de 1630) que estuvo activo en la ciudad aproximadamente desde 1610<sup>61</sup>, se dice que fue discípulo de Francisco Pacheco<sup>62</sup> y durante su establecimiento en Lima mantuvo

---

<sup>57</sup> Navarrete 1995: 46.

<sup>58</sup> Por mencionar algunos nombres escultores sevillanos se encuentra Martín de Oviedo y Martín Alonso de Mesa, quienes laboran a principios del siglo XVII. La siguiente generación, llegado a hacia la segunda década del seiscientos, plenamente imbuidos en la estética montañesina se ubican Pedro de Noguera, Luis Ortiz de Vargas, Gaspar de la Cueva y Luis Espíndola, que renovaron definitivamente el ambiente artístico de la ciudad hacia un decidido barroco (Ramos Sosa 2011:29).

<sup>59</sup> Stastny 2013: 211.

<sup>60</sup> Navarrete 1997: 331.

<sup>61</sup> En el *Padrón de los indios de Lima en 1613*, se da cuenta la presencia de un Agustín de Sojo tenía por sirvienta una india natural de Chile de nombre María, y que desde hace tres años lo tenía en casa (Contreras 1968: 276).

<sup>62</sup> Wuffarden 2014: 280.



relaciones de trabajo con escultores y pintores<sup>63</sup>. La ausencia de obras en la actualidad de Uceda y Sojo<sup>64</sup> no permite identificar las características formales de la pintura sevillana a inicios del seiscientos, no obstante, ello demuestra el fuerte vínculo y traslado de artistas de Andalucía hacia Lima, que a su llegada deberían enfrentar el clima artístico debidamente marcado por el predominio de los pintores italianos.

El panorama cambiaría prontamente hacia 1625 cuando empieza a perfilarse en Lima una renovación que implicará el final del italianismo y de la *contramaniera*<sup>65</sup>. El quiebre artístico sufre más aún cuando en esta década, el último maestro italiano del citado estilo, Angelino Medoro retornaba a Sevilla para seguir con su profesión de pintor hasta ocurrido su muerte el 27 de diciembre de 1633<sup>66</sup>. Es justamente que en estas fechas hace su aparición un pintor que preludia el cambio hacia el barroco en la escuela limeña<sup>67</sup>, se trata de Antonio Mermejo que realiza una *Magdalena Penitente* donde figura su firma “Antonio Mermejo-faciebat-Limae anno 1626” y un *San José con el Niño*, también firmado y fechado en 1625. En claro manifiesto del barroco se aprecia en el retrato de Juan de Reinaga Salazar, ilustre Catedrático de la Universidad de San Marcos, firmado por Mermejo en Lima<sup>68</sup>, a ello se suma el lienzo de Tomás de Avendaño, donde se percibe el contraste de luces y sombras inspirado tal vez por obras importadas donde queda hay evidencia del nuevo estilo naturalista europeo de principios de siglo. Lo cierto es que en sus cuadros sacros refleja composiciones que denotan paisajes flamencos correctamente estructurados como fondos para figuras religiosas, cuyo vigor y definición psicológica ha superado las ambigüedades de los epígonos manieristas y aparecen más bien anticipar un hálito de Rubens<sup>69</sup>. En efecto, la influencia del clarooscurismo llegó por vía española y ello se suma la abundante circulación de grabados flamencos que sirvieron como complemento

---

<sup>63</sup> En compañía de Antonio Umbela y de Juan de Cáceres se concertaron con el P. Juan Yañez, el dorado, estofado, encarnado de las imágenes, y pinturas para el mayor de Santo Domingo en 1630. Fue Pedro Noguera quien esculpió las imágenes. En 1628 aparece debiendo al escultor Juan García Salguero. Harth-Terré y Márquez 1964: 112.

<sup>64</sup> En la colección Barbosa-Stern existe un lienzo devocional de la *Virgen con el Niño y San Juanito*, firmado por Sojo y con fecha de 1630.

<sup>65</sup> Stastny 2013: 143.

<sup>66</sup> La fecha de regreso de Angelino Medoro a Sevilla, está fechado el 19 de octubre de 1620 (García Sánchez 2015: 583-589).

<sup>67</sup> Estabridis 1989: 160.

<sup>68</sup> Stastny 1975: 20.

<sup>69</sup> Stastny 2013: 143.

para los pintores residentes en la ciudad, esto queda evidente en los numerosos lienzos inspirados en la obra de Rubens, muchos de ellos albergados en los monasterios<sup>70</sup>.

Otro caso interesante es la figura de otro pintor sevillano, se trata de Leonardo Jaramillo (act.1619-1643), clérigo de órdenes menores de la orden franciscana y se intitulaba “maestro del arte de la pintura”<sup>71</sup>. Se establece en Lima en 1636, luego de haber trabajado durante varios años en las ciudades de Trujillo y Cajamarca. De hecho la llegada a la capital se demuestra en su gran obra *La imposición de la casulla a san Idelfonso*, realizado para la recolección franciscana de Nuestra Señora de los Ángeles (hoy Museo y convento Descalzos de Lima), en el lienzo el pintor aún advierte en tratar de adecuar su estilo al gusto italiano donde repite prototipos formales de Bernardo Bitti y Mateo Perez de Alesio<sup>72</sup>. No será hasta principios de la década de 1640 cuando el pintor realiza un sector de los murales sobre la vida de San Francisco de Asís, en el convento franciscano de Lima, en ella asume el nuevo estilo naturalista que denota el énfasis en el volumen y en contraste de luz de los personajes<sup>73</sup>, al parecer tomados del natural, totalmente alejado del idealismo de la pintura italiana precedente.

Hacia el año del 1649, los principales pintores de Lima denunciaron a Diego Calderón, presbítero, por crear un obrador clandestino en el que varios oficiales se dedicaban a la copia sistemática de los “mejores originales que haya en la ciudad”, es decir, la reproducción de la “buena pintura”<sup>74</sup>, por lo que se intentó formar un gremio de pintores de Lima, a semejanza como lo que se realizó en Sevilla. Entre los maestros presentes se encontraban Nicolás Pérez de León, Alonso de la Torre Guijano, Juan Luis Nuñez y

---

<sup>70</sup> Casos equívocos como la atribución al taller de Rubens ha sucedido, por ejemplo, en la serie de lienzos de la Pasión de Cristo (Ugarte Eléspuru 1989), ubicado en la Sala Profundis del convento franciscano de Lima, en este singular caso los cuadros toman como referencia los grabados del taller de Rubens que figuran en los tratados religiosos de mediados del siglo XVII; el hecho evidente es que estas pinturas fueron realizadas por talleres limeños como bien puede confirmarse en ejemplares similares en cuanto por su técnica pictórica y dimensiones, como *La subida al Calvario* ubicado en la Catedral de Lima.

<sup>71</sup> Harth-Terré y Márquez 1964: 86 y 87.

<sup>72</sup> La pintura sobre lienzo de Jaramillo está ampliamente desarrollado por Stastny en su artículo “Un Muralista sevillano en Lima” (ver Stastny 2013: 215-218).

<sup>73</sup> Stastny 2013:219.

<sup>74</sup> Fruterios, edificios y países eran apelativos que se usaban para denominar diversos géneros como el bodegón, vistas, perspectivas y paisajes. Parece evidente que estos géneros “profanos” eran los que Calderón comercializaba, y la insistencia en la expresión “buenos originales” nos remitía a las pinturas que los pintores criollos o extranjeros residentes podían realizar *in situ* sino aquellas de origen europeo – no necesariamente de los mejores talleres – que formaban parte del gran mercado de importación (Siracusano 2005: 134).

Bernardo Pérez Chacón, de este último se sabe que era sevillano<sup>75</sup>. La presencia de este pintor nos dice el rango importante que pudo establecer un artista sevillano a mediados del siglo XVII, considerando que el título de “maestro” lo vinculaba necesariamente a un taller donde ejercía la profesión al mando de sus oficiales y aprendices. Lamentablemente no ha perdurado su obra con el tiempo, solo por contratos se sabe que realizó, en 1651, cuatro pinturas para la Capilla de San José en la Catedral de Lima<sup>76</sup>.

Sin duda, la nueva mirada del arte religioso tuvo en la ciudad de Sevilla como foco principal para el despliegue a territorios americanos del gran repertorio de elementos naturalistas de la pintura sacra. En efecto, el naturalismo barroco se fortalecerá con la llegada del estilo de Zurbarán (1598-1664) en Lima. Se presume que el ciclo de importaciones zurbaranescas hacia la capital peruana se inició en torno a 1637 o 1638 con la serie del *Apostolado*, encargo que revestía un evidente valor simbólico para la provincia franciscana del Perú<sup>77</sup>. Es conocido otras obras pictóricas conservadas en la capital como la serie de santos fundadores de órdenes religiosas del Convento de la Buena Muerte<sup>78</sup>, un *Cristo Crucificado* en la colección Lavalle de Lima<sup>79</sup>, o la serie de arcángeles del monasterio de la Concepción de Ñaña<sup>80</sup> entre tanto también se tiene conocimiento pinturas documentadas pero que actualmente no existen, esto son los doce “Césares romanos a caballo” de propiedad de Andrés Martínez<sup>81</sup> y los “seys liensos fruteros” que decoraban la residencia del magnate Juan Arias de Valencia<sup>82</sup>, y por último se sabe de la llegada de 34 lienzos del ciclo de la vida de la Virgen María para el convento de la Encarnación de Lima<sup>83</sup>. La misma atención por adquirir un zurbarán sucedería con el clérigo y catedrático sanmarquino Diego de Vergara y Aguilar, que al elaborar su testamento, en 1661, registra

---

<sup>75</sup> Conforme a su testamento del 5 de octubre; casado con doña María Bravo. Pidió ser sepultado en la capilla del Santo Cristo en San Agustín (Harth-Terré y Márquez 1964:101).

<sup>76</sup> *Ibíd.*: 101.

<sup>77</sup> Wuffarden 2014: 285.

<sup>78</sup> Poco se sabe sobre la adquisición de esta serie pictórica. Se sugiere que las obras fueran propiedad de los jesuitas y luego pasaran a ser donadas a la orden de Camilo.

<sup>79</sup> “Una crucifixión de Zurbarán en Lima” (Stastny 2013: 229-233).

<sup>80</sup> El conjunto fue inicialmente atribuido al maestro por Stastny, pero los estudiosos españoles han coincidido en señalar que correspondería más bien a seguidores sevillanos de Zurbarán como Bernabé de Ayala, Ignacio de Ries o los hermanos Polanco (Wuffarden 2014: 285y 286).

<sup>81</sup> Pacheco Vélez 1989: 268.

<sup>82</sup> Lohmann 1999: 173.

<sup>83</sup> *Ibíd.*: 175-182.

entre varios lienzos devocionales y profanos “un quadro de Nuestra Señora de la Antigua hecho en Sevilla de mano de Zurbaran”<sup>84</sup>.

La pintura de Zurbarán influyó mucho a pintores limeños como es evidente en la cantidad de imitaciones del estilo a la manera del maestro de Fuente de Cantos. Son claro las evidencias formales en series pictóricas como el apostolado conservado en el convento de San Francisco de Asís de Arequipa, donde posiblemente fueran enviadas las copias desde su homólogo en Lima, o incluso queda patente el estilo en la serie de las Tribus de Israel en la Tercera Orden franciscana<sup>85</sup>. En el vestíbulo del convento franciscano de Lima se conserva una *Santa Casilda*, que demuestra la influencia de las Vírgenes Mártires de Zurbarán, pero en este caso se realizó siguiendo una factura plana con respecto a la construcción de volumen del personaje.

Otra de las series pictóricas sevillanas llegada hacia la segunda mitad del siglo XVII se encuentra el ciclo de vida de San Ignacio de Loyola del pintor Juan de Valdés Leal (1622-1690), que aún se conserva en las naves laterales de la iglesia San Pedro de Lima. Lo cuadro han sido fechados entre los año de 1665 y 1669<sup>86</sup>. El pleno barroquismo de los lienzos se expresa en el juego de luces y sombras que resulta marcar un tenebrismo en cada escena, además de exaltar los rompimientos de glorias en las escenas de éxtasis del santo. De hecho, a pesar de la aparatosidad formal en la obra de Valdés Leal encontramos un claro deslinde en el lienzo *Virgen de los Reyes*, en el actual Tribunal constitucional del Perú, obra de Bernabé, discípulo de Zurbarán, revela la mirada del carácter reposado propio del quietismo místico que revela en esta Virgen entronizado en el interior de un palio y acompañada de querubines y santos. El lienzo lleva inscrito: “Bernabé de Ayala [ilegible] Año de 1662/ Sevilla”.

El repertorio de pinturas sevillanas fue detonante, sin duda, para que los artífices limeños iniciaran a adquirir los elementos necesarios para elaborar sus obras en el estilo

---

<sup>84</sup> Entre otros lienzos figuran dos “Triunfos de Alexandro”, “dos quadros de a bara y medio de alto, uno de una tormenta y otro de la fábula de Píramo y Tisbe”, dos vistas de ciudades, países (paisajes), “cuadros de gracejo”, entre otros (Archivo Arzobispal de Lima [en adelante AAL], testamentos siglo XVII, leg.77, exp.1, 1661, fol. 9r y 9v).

<sup>85</sup> La serie de los hijos de Jacob o de las Doce tribus de Israel nos remiten formalmente a la serie de Durham, Inglaterra (Pacheco 1989: 273).

<sup>86</sup> Kinkead 1989: 284.

plenamente barroco, o también como se ha querido decir a través de la historiografía del arte virreinal, que la segunda mitad del siglo XVII se construye – de manera consensuada y no como sociedad corporativa– la “escuela limeña de pintura”<sup>87</sup>. Efectivamente, para la década de 1670 se elabora la serie pictórica más importante que puede caracterizarse con la denominada “escuela limeña”, se trata el ciclo narrativo de la vida de San Francisco de Asís, concertado en octubre de 1671, en que fueron partícipes Diego de Aguilera (Santiago de Chile, 1619- Lima, 1676), Francisco de Escobar (act.1649-1676), Pedro Fernández de Noriega y el esclavo Andrés de Liébana. Las características de la serie marcan el pleno barroquismo limeño en pintura, se trata por lo general de composiciones de agitado movimiento, en las que se muestra cierta referencia por las tonalidades cálidas, además, de un uso moderado del claroscuro, sin alardes naturalistas. Al hábil trazo anatómico de las figuras – por citar un ejemplo, como el de los escorzos de ángeles volantes en la escena del *Nacimiento del Santo* – se suma la complejidad de los escenarios arquitectónicos europeístas o los frondosos paisajes de filiación flamenca que sirven de fondos.

El hito que culmina el reconocimiento público del vínculo sevillano y su pintura en el siglo XVII, sucedería años más tarde con motivo de la beatificación de Santo Toribio de Mogrovejo, segundo arzobispo de Lima. En 1688 se publica el libro *La estrella de Lima convertida en Sol sobres sus tres coronas, el Beato Toribio Alfonso Mogrovejo, (...)*, escrita por el entonces corregidor del Cercado de Lima Francisco de Echave y Assu, en el relato hagiográfico se incluye descripciones de las festividades y acontecimiento diversos sucedidos en la ciudad para honrar la reciente beatificación de Mogrovejo. El capítulo que nos interesa es el octavo titulado *Singulares adornos del templo en su portada, y Capillas*, donde se describe la capilla de Santa Ana de la catedral limeña, detallando que

---

<sup>87</sup> En la década de 1970, el historiador del arte Ernesto Sarmiento comentó que la pintura limeña de la segunda mitad del XVI “forjaba su propia manera de sentir” (1971: 67). Posteriormente, el tema de la configuración sobre una escuela en Lima ha sido discutido por Bernalles Ballesteros (1989: 49). En cambio, Estabridis (1989: 160) refiere que pintores como Antonio Mermejo preludian el cambio hacia el barroco en la escuela limeña, de más es decir que el autor acepta que sí existió dicha escuela. Es en el campo de los estudios interdisciplinarios, Francisco Stastny (2001: 18-28) plantea la existencia de una escuela de pintura limeña en cuanto a su perfil tecnológico, es decir, las técnicas artísticas. El tema sobre la “escuela” se ha seguido esbozando en los últimos años, véase: Mariazza, “Aspectos relativos a las nociones de estilo y escuela en la pintura peruana del siglo XVIII”, 2004: 173:190; Wuffarden, “Resurgimiento y auge de las escuelas regionales 1670-1750”, 2014:307-315; Kusunoki, “Madurez del arte local”, 2016: 13-15.

La fachada exterior de la Capilla, de la eminencia del cornisamento dexó caer precipicios de purpura terciopelos, y damascos carmesíes con franjas, y cenefas de oro, hasta las rodillas del arco, en que colocado un lienzo de tres varas en **quadro de la huida a Egipto del Niño Dios**, y sus padres renovó la admiración, que siempre se ha merecido **el pincel de nuestro D. Christoval Daza**, por quien mira sin embidia el Perú a los mas **encarecidos primores de los Herreras, y Murillos** modernos<sup>88</sup>.

La exaltación de un pintor local como Cristóbal Daza<sup>89</sup> nos lleva a conocer el alto desarrollo de la pintura limeña de finales del siglo XVII, y el destacado elogio del lienzo *La huida a Egipto* lo confirmaba. Asimismo, vendría bien a señalar el aprecio que tuvo la pintura local en la pluma del escritor criollo Pedro José Bermúdez de la Torre, quien señalaba, en 1699, definiendo sus gustos pictóricos: “Y como a la Pintura la hacen gozar en más virtualidad no tanto los matices que la encienden y los golpes de luz que la retocan, como aquella valiente resistencia de sombras que en graves pinceladas la retiran”<sup>90</sup>. En segundo lugar, en el ámbito escultórico se expresaba el pleno barroco con la presencia del orden salomónico en Lima, que ya se conocía desde que Bernini realizó el baldaquino sobre el altar de San Pedro en Roma, 1626-1633, pero en el ámbito limeño una de las primeras obras con el fuste helicoidal fuera el púlpito de la catedral limeña realizado por el escultor y ensamblador Diego Agnes de Calvi, en octubre de 1666<sup>91</sup>, y que a palabras de Echave y Assu lo describiera como “obra de costosísimos primores, en que el arte de la docilidad preciosa del cedro logró valentías, y bellezas” que presentaba “columnas Salomonicas” y “follajes Corintios”<sup>92</sup>.

El parangón realizado por Echave y Assu con respecto a los maestros sevillanos de la talla de Francisco Herrera el Mozo (Sevilla, 1627-1685) y Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617-1682) resulta interesante debido a que estos artistas definían el pleno barroco en Sevilla y su reconocimiento en Lima solo puede significar que sus obras tuvieron eco localmente. De hecho, en el siglo XVIII, la colección del criollo Pedro José Bravo de

---

<sup>88</sup> Echave y Assu 1688: 69 y 70.

<sup>89</sup> Sabemos que la colección del criollo Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765) conservó ocho lienzos del pincel de Daza, estos eran: un David, la Purísima, una magdalena, un Narciso, Andrómeda, un Nacimiento, los altares de la Virgen, una vista del “Lechugal”. AGN (en adelante AGN), protocolos notariales siglo XVIII, N° 83, 29 de diciembre del 1765, fol. 482r-483v.

<sup>90</sup> Macera 1962: nota 12.

<sup>91</sup> Ramos Sosa 2018: 405.

<sup>92</sup> Echave y Assu 1688: 49.

Lagunas (1703-1765) conservó siete lienzos de gran formato de Francisco Herrera y una obra de Murillo<sup>93</sup>. Para fines de este siglo, en 1799, el aristócrata limeño Agustín de Querejazu dejó en su testamento las disposiciones otorgadas a sus herederos, declarando tener una colección de pinturas “de pincel valiente” que “he adquirido yo afuera”, en ella destaca la pintura sevillana por obras como los doce mártires de Zurbarán y los lienzos de dos colosos de Murillo<sup>94</sup>. Esto demuestra la continuidad en el tiempo por el afán adquisitivo del arte sevillano en las colecciones particulares de Lima, que desde el siglo XVII con personajes como Andrés Martínez, Juan Arias de Valencia o Diego de Vergara y Aguilar.

La persistencia por seguir modelos de los maestros de la pintura sevillana barroca se extenderá a lo largo del dieciocho, por ejemplo, esto ha sido demostrado por Francisco Stastny en su artículo “Zurbarán en América Latina”<sup>95</sup>, coloca el caso del pintor Joaquín de Urreta y su obra *Huida a Egipto* (1767, convento de los Descalzos de Lima), lo mismo sucede con otra obra realizada para el mismo convento por Julián Jayo, en 1793, donde toma como modelo el *Santo Domingo*<sup>96</sup> de la serie de Fundadores del Convento de la Muerte. Otro caso interesante es el indicado por Estabridis en “Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII”<sup>97</sup>, que refuerza su tesis planteada sobre el pintor limeño adquirió influencia en los modelos iconográficos de Murillo, y sin duda la obra más significativa como es la *Asunción y Coronación de la Virgen* (hoy Palacio Arzobispal de Lima) sitúa una Virgen Inmaculada en el centro de la composición, inspirada indudablemente en las realizadas por el sevillano.

---

<sup>93</sup> El inventario la obra se titula “Representa un soldado al que le dicen la buenaventura mientras le hurtan una gallina”. No obstante, también figura varios lienzos de Murillo copiados por Cristóbal Lozano. AGN, protocolos notariales de Lima siglo XVII, escribano Orencio de Azcarrunz, n° 83, 29 de diciembre de 1765, fol. 482r-483v.

<sup>94</sup> Otros cuadros con autoría son: un lienzo grande de Abraham de Rubens, el descendimiento de Tiziano, la fregona de Van Dyck, la ruina y nevada de Daza, doce láminas de historia de Aquiles de Rubens, una cabeza escorzada de San Sebastián de Españaeto. AGN, Colección Francisco Moreyra y Matute, leg.31, doc. 813, fol. 26r.

<sup>95</sup> Stastny 2013: 235-247.

<sup>96</sup> El mismo modelo zurbaranesco lo empleara, con algunas modificaciones, para su *San Pedro Mártir*, conservado actualmente en el Museo de Arte colonial, Caracas, Venezuela.

<sup>97</sup> Estabridis 2001: 298-316.

#### 1.4. Breve panorama pictórico barroco de Lima en la década de 1790.

Como se ha señalado en el apartado referente al concepto de barroco, el arte virreinal limeño a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX, continuará empleando la temática religiosa que tiende predominantemente programas iconográficos referentes al santoral católico, además de incluir la temática profana como escenas de paisajes, bodegones, mitológicos y clásicos que tienen un contenido alegórico en clave cristiana. Un caso aparte, es la función del retrato individual de la elite civil e institucional que hacia mediados del siglo XVIII adquirirá con Cristóbal Lozano los patrones formales de la plástica áulica francesa, sin embargo, no pierde elementos del retrato barroco del seiscientos<sup>98</sup>. En ese sentido, queremos dejar en claro que la obra pictórica que tiene por desarrollo a finales del siglo dieciocho continúa empleando la imagen didáctica en los ciclos hagiográficos de las instituciones religiosas y la imagen devocional destinada, por lo general, al ámbito privado.

Como señalamos, el corpus iconográfico fue por lo general de temática religiosa y ello fue reflejado en su clima cultural del barroco que sigue presente en un sinfín de festividades cívicas y religiosos que tienen por acompañamiento y uso de la imagen en tanto a la exaltación de monarcas o para glorificar a los santos. De este modo, para demostrar la ferviente cultura barroca, hacia una fecha culminante del periodo virreinal como fue el año 1813, el escritor José Manuel Bermúdez invocaba en su *Manifiesto sobre el debido culto de los Corazones de Jesús y María*, que comentando sobre la devoción de Jesucristo y su madre exclamaba traer a memoria a los profetas, santos y escritores místicos que han promovida la imagen de estos, así escribió:

Traigamos a la memoria, entre otros, á un S. Bernardo, S. Buenaventura, S. Hermanio [sic], S. Francisco de Sales, Ludovico Blosio, Juan Lanspergio, Alvares de Paz y otros innumerables. Acordemonos de las Gertrudis, Matildes, Brigidas, Catalinas de Cena, Teresas de Jesús y otras santas, sin número, ilustradas con divinas revelaciones y que fueron panegiristas de tan benéficos corazones<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> Elementos constantes en el retrato barroco que tienen continuidad en el siglo XVIII son los cortinajes recogidos, las cartelas biográficas, el escudo nobiliario, entre otras.

<sup>99</sup> Bermúdez 1813: 9.



La cita tenía por objetivo dar a conocer los innumerables personajes del santoral católico que trataron sobre importancia del culto barroco de los corazones de Jesús y María. Por otra parte, la reproducción de imágenes de tan variada iconografía sagrada puede entenderse en la difusión y comercio de estas en la vida cotidiana de la ciudad de Lima. Citaremos un caso próximo al contexto de llegada de José del Pozo que nos permite identificar la cultura barroca del momento. En el mes de julio de 1788 la Dirección General de Temporalidades<sup>100</sup> mandó se contrató al pregonero el “Negro Joaquín Cuvillas” para vender el lienzo “de la Advocación de la Santísima Trinidad, y San Gregorio Pontífice” que perteneció a la Compañía de Jesús de la ciudad del Cusco y además se realizaron cuatro cartelas que fueron colocados en los portales de la plaza mayor, en él se describía la iconografía de la pintura, sus medidas y precio<sup>101</sup>. En dicha cartela lo calificaba como “Pintura Romana”, y por su alto precio de 125 pesos no logró ser adquirido por la ciudadanía, no obstante, actualmente se conserva en la catedral de Lima. El autor del lienzo responde a Erasmus Quellinus (Amberes, 1607-1678), constante colaborador del pintor barroco Pedro Pablo Rubens (Siegen, Westfalia, 1577-Amberes, 1640), el mencionado cuadro muestra una composición apoteósica de figuras en reposo del plano terrenal y un gran movimiento del rompimiento de gloria de la trinidad. Esto nos da a conocer por una parte la circulación de pintura barroca europea en la cotidianeidad de Lima y, por otra parte, pensamos que piezas de factura local también corrieron la misma suerte en subastas públicas<sup>102</sup>. Desde esta perspectiva, entendemos que pinturas barrocas estuvieron en circulación por estas fechas y su influencia no estuvo ajena a la producción de los artistas activos en el momento de generar grandes lienzos hagiográficos o pequeñas obras devocionales.

En ese sentido entendemos que la pintura limeña contemporánea a los lienzos de Pozo tiene lineamientos formales que siguen la tradición barroca de los ciclos pictóricos hagiográficos del seiscientos: escenas apoteósicas, diversas historias narradas dentro un cuadro, teatralidad y dramatismo. Ya se ha hecho mención la fuerte influencia captada por

<sup>100</sup> La Dirección General de Temporalidades se funda en Lima el 15 de noviembre de 1767, para primero tazar los bienes de los jesuitas expulsados del virreinato y luego administrarlos.

<sup>101</sup> AGN, Superior Gobierno, leg.19, cuad.519, fol.12v.

<sup>102</sup> Hasta donde conocemos no existe bibliografía sobre las piezas artísticas de la Compañía de Jesús realizadas que fueron subastadas en Lima hacia finales del siglo XVIII.

la pintura barroca sevillana a lo largo del siglo XVIII en la capital virreinal, ahora la continuidad de la reglas tridentinas en los lienzos didácticos y devocionales no se debilitan con clima ilustrado que experimenta la ciudad, más aún, considerando que la enorme circulación de pinturas en la ciudad, provenientes de distintas regiones del territorio americano<sup>103</sup>, cumplió con las mismas necesidades *sacras*. Los pocos ejemplares actualmente conservados de pinturas con series hagiográficas, comprendidos en la década de 1790, nos demuestra el carácter barroco empleado por los propios pintores a través del empleo de referentes visuales como estampas o haciendo uso de la propia invención artística. Ahora, un caso más interesante que nos servirá de comparación son los lienzos sobre la vida de San Pedro Nolasco realizado bajo la dirección del P. Fr. Gabriel García Cabello y Sañudo<sup>104</sup> para el convento mercedario de Lima entre los años de 1786 y 1792, que actualmente suman un total de veinticuatro cuadros y tuvo como partícipes a cuatro maestros pintores que fueron Julián Jayo (act. 1760-1821), José Joaquín Bermejo (act.1770-1796), Manuel Paz (1731-h.1794) y Juan de Mata Coronado (act.1760-1821). Estos artífices elaboraron composiciones “con la suavidad de tratamientos y la intensidad sentimental del Cuzco”<sup>105</sup>, pero además de reflejar el tópico común a las series conventuales del siglo precedente, en estos lienzos se observa una renovación estilística por la tonalidades claras de la pintura y es equiparable también al género del retrato, donde la tradición del contraste de luces y sombras propio del tenebrismo del seiscientos (serie biográfica de San Francisco de Asís) se omite en esta conjunto pictórico.

Al respecto sobre estos lienzos existe dos casos particulares que introducen elementos artísticos imperante en Europa, el investigador Luis Wuffarden comenta que el cuadro *La aparición de la Virgen en el coro de Barcelona* (Imagen 1), obra de Jayo recrea una conocida composición barroca del siglo anterior, pero está ambientado el milagro en medio de una encrespada sillería coral plenamente rococó<sup>106</sup>, que se ubica justamente en armonía con el gusto estético de la renovación del convento mercedario hacia el último

---

<sup>103</sup> El intercambio de productos entre los virreinos se intensificó y el objeto de arte fue concebido como un bien mercado. Así, la pintura de Lima, Cusco, Quito, México y otras ciudades exportó fuera de su región y apareció en tierras lejanas. Pintura quiteña en Chile, obras mexicanas en Lima, lienzos cusqueños en Buenos Aires y Quito, etc. (Mariazza 2004: 186).

<sup>104</sup> Barriga 1944: 375.

<sup>105</sup> Stastny 1967: 44.

<sup>106</sup> Wuffarden 2014: 376.

tercio del siglo XVIII, donde el empleo decorativo de la *rocaille* es utilizado en la cajonería de su sacristía. En segundo lugar, el lienzo de Juan Mata Coronado, realiza el de *San Pedro Nolasco sudando sangre* (Imagen 2), en el que distribuye la escena del margen derecho dentro de un paisaje poblado de ruinas grecolatinas<sup>107</sup>.

Por estas consideraciones se observa que los dos lienzos en mención demuestra la adopción de elementos estilísticos vigentes en la metropoli, pero, además, no se distancia del barroquismo pictórico del siglo precedente donde la serie hagiográfica revela compositivamente la reunión de varias escenas dentro de un cuadro; otra característica es mostrar escenas apoteósicas, por ejemplo, *Rapto de San Pedro Nolasco a la Corte Celestial* o *La Virgen le pide a San Pedro Nolasco que funde la orden Mercedaria* (Imagen 3 y 4); por último advertimos la teatralidad y dramatismo de las escenas *Aparición del apóstol Pedro en martirio anunciándole su muerte en la noche de navidad* (Imagen 5) que dialoga en distintos planos los rompimientos de gloria y esto sucede con un mayor logro en la división celestial y terrenal del cuadro *Tránsito de Nolasco a los 72 años el día de Nacimiento de Jesús* (Imagen 6).

En cuanto a las características formales de la pintura religiosa equiparables al retrato cortesano e institucional se ha dicho que el tenebrismo queda relegado por el uso plano de luz, asimismo el uso de perspectivas arquitectónicas se observa sobre todo para distribuir los planos de escenas y personajes. Los pintores limeños emplean otro recurso que sirve como guía de perspectiva, tanto en lienzos didácticos y la retratística, está desarrollado en las baldosas del suelo donde las líneas se intersectan y generan la distribución compositiva, por ejemplo, en *Cristo le sirve de Cirineo al santo en sus penitencias* (Imagen 7) responde al ajedrezado policromado y lo mismo sucede en *Éxtasis del santo al contemplar el misterio de la Santísima Trinidad* (Imagen 8). Este recurso formal de la plástica de baldosas es apreciable en la construcción de retratos elaborados por Julián Jayo para los franciscanos descalzos, fraile José Gómez (Imagen 9) y otros contemporáneos como Pedro Díaz (act.1770-1815) y su numeroso corpus pictórico, retrato de Ambrosio O'Higgins (Imagen

---

<sup>107</sup> Al respecto el investigador menciona que tales cambios fueron posibles gracias a la circulación de libros europeos que incluían grandes repertorios de ruinas grecorromanas y detalles decorativos de la Antigüedad clásica que proporcionaron modelos y sirvieron como constante fuente de inspiración a los artistas de todo el mundo (Ibíd.:376).

10). No obstante, si retrocedemos hacia el año 1730 localizaremos como Cristóbal Lozano emplea tempranamente este medio compositivo en el lienzo religioso *San Luis Gonzaga ante la Virgen del Buen Consejo*, ubicado en la capilla de este santo en la iglesia San Pedro de Lima<sup>108</sup>, que seguirá con mayor logro en el género del retrato<sup>109</sup>.

El rumbo tomado por los pintores limeños para esta década de 1790 respondió en su mayoría a encargos religiosos y que bien podría equiparse a la enorme proliferación de retratos del ámbito de instituciones del gobierno virreinal y entorno privado de la aristocracia capitalina. La peculiaridad del clima artístico por estos años no hizo un quiebre abrupto con la instalación de la primera academia de dibujo y pintura de José del Pozo, y esto se debe a que el pintor seguía la tradición del barroco sevillano en boga durante sus años de formación en la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla. Por lo tanto, tratar de afianzar su estilo está acorde al contexto de la sociedad barroca que aún experimentaba la ciudad. El pintor marcando su impronta por la fama adquirida a su paso por la expedición Malaspina y la publicidad de su formación académica en un medio impreso como el *Mercurio Peruano* tuvo como repuesta la continuidad del reconocimiento de la liberalidad del oficio del pintor local<sup>110</sup>. El título del oficio liberal de la pintura encontrará eco, en su mayoría, en documentación escrita y que resulta con extrañeza localizarlo dentro de la firma de obras pictóricas en este contexto. Este es el caso del retrato de Juan José de la Puente Ybañes de Segovia<sup>111</sup> (Imagen 11), 1796, realizado por José Joaquín Bermejo que afirma el reconocimiento de su oficio otorgado por el propio virrey, en la cartela del retratado se lee: “Lo pintó José Bermejo Maestro mayor/ [de las] Obras Reales y Pintores de esta/ [Ciudad]. Por decreto del Superior/ Gobierno. Año de/ 1796”. De alguna manera el

<sup>108</sup> El otro lienzo conservado en la capilla corresponde a *Ingreso de San Luis Gonzaga al noviciado jesuita*. La particularidad de la pieza es que presenta la fecha de ejecución “A.1730/Lima”, ubicado bajo los pies del personaje recostado sobre un balaustre del margen izquierdo del cuadro. Además, es interesante observar en el reverso de esta pintura donde se puede leer: “Mro. Lozano Un amigo”. Estabridis 2013: 37-47.

<sup>109</sup> Las características baldosas policromadas se aprecia con mayor notoriedad en el retrato del Virrey José Manso de Velasco (Conde de Superunda), 1749, ubicado actualmente en el Palacio de Gobierno.

<sup>110</sup> Desde el siglo XVII los pintores de la serie pictórica de San Francisco de Asís, en el convento limeño, tuvieron que definirse como “Maestros del arte de la pintura” para autoproclamar la liberalidad del oficio. En el XVIII, Cristóbal Lozano se define como “Maestro del arte de la pintura” en tasaciones e inventarios notariales.

<sup>111</sup> En el ángulo inferior derecho se observa una cartela, donde se lee: “EL S.D.D. Juan José de/ la Puente Ybañes de Segovia/ C[aballero de la] Orden de Calatrava/ Marques de Corpa: Señor de la Via/ de Corpa; del Consejo de S.M. fue/ Alcalde del Crimen, Fiscal y Oydor/ Subdecano de esta R[eal] Audiencia,/ Consejero en el R[eal] y Supremo de/ Yndias.”.

título oficial podría haber correspondido a la reforma de los oficios industriales de mediados de la década de 1780<sup>112</sup>, pero ello no afectó el rumbo que seguía el panorama de la pintura local donde se seguía procedimientos compositivos propios del barroco.

El resultado permanece a la vista, en el retrato de Bermejo está representado el personaje de cuerpo entero, de pie y mirando al espectador. Viste de negro con cuello y puños de encaje, además sostiene pañuelo y folio de papel. Hacia la derecha responde los elementos constantes del retrato del siglo precedente, como son la mesa con tintero, plumas y libros; en primer plano, la cartela biográfica; hacia la zona superior izquierda el escudo nobiliario; al fondo, el cortinaje recogido color bermellón. Lo mismo podemos decir otro lienzo de su firma *La Santísima Trinidad* (Imagen 12) que sigue el patrón de dinamismo de la pintura sacra, en la imagen los ángeles tenantes elevan las figuras de Cristo y Dios con el globo celestial que hace presencia de un rompimiento de gloria en la zona superior con el Espíritu Santo. La pintura tiene por fecha en 1792, y resulta de apoyo para demostrar los modelos empleados para esta década a diferencia de la escasez de lienzos que no incluyen inscrito una fecha de ejecución, por lo que no permiten analizar la evolución pictórica limeña.

Si José del Pozo empleó modelos del barroco sevillano para construir sus composiciones artísticas, esto no será desatendido por los pintores activos en Lima. Un claro ejemplo de ello es el caso del quiteño Francisco Javier Cortés (Quito, 1755-Lima, 1839), por entonces activo en la ciudad luego de su paso por algunas de las expediciones científicas del virreinato<sup>113</sup>, y se tiene poco conocimiento sobre su obra pictórica en Lima. El lienzo que localizamos tiene por título *San José y el Niño* (Imagen 13), 1798, que es una copia del cuadro homónimo conservado en el convento de Los Descalzos del Rímac y su

---

<sup>112</sup> Todos los oficios debían tener un alcalde o maestro mayor elegido por un alcalde ordinario de la ciudad en el mes de enero de cada año. Por ello, aquellos oficios que carecían de reglamento debían proceder a redactarlo. El 12 de abril de 1786 el rey dio su visto bueno a este reglamento (Quiroz 1995: 134). Aunque no se tiene conocimiento la fecha del decreto del Superior Gobierno otorgado a Bermejo, este bien podría corresponder a 1796 como lo testifica el pintor, ya que al año siguiente los pintores presentan al cabildo un expediente de ordenanzas de su profesión (ver capítulo segundo).

<sup>113</sup> Participó como dibujante botánico en la expedición científica dirigido por José Celestino Mutis en Nueva Granada. Luego pasó a trabajar con la expedición de la flora del Perú, encabezado por Hipólito Ruiz y José Pavón.

procedencia se debe al obrador de Bartolomé Esteban Murillo en el siglo XVII<sup>114</sup>. Debido a su mal estado de conservación no hace resaltar el detallismo de la pincelada de Cortés, no obstante, la obra consigue reflejar fielmente la composición del sevillano e introduce un elemento ajeno al original, se trata de una cartela en la zona inferior con la dedicatoria del síndico del beaterio de Copacabana<sup>115</sup>. En este caso es trascendental el papel que juega el comitente quien encarga elaborar una pintura bajo un modelo sevillano. La exigencia sobre este tipo de propuestas pictóricas responde a casos particulares que ha podido ser identificado a través de las obras conservadas en la actualidad y, por otra parte, se tiene constancia de ello en los inventarios protocolares como se ha demostrado.

El año que Cortés firma su lienzo, el pintor limeño Francisco Xavier de Aguilar iniciaba el ciclo biográfico de la Virgen María para el camarín de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, en el convento dominico de Lima, este conjunto lo culmina a principios de 1799. La participación continua de Aguilar en dicha cofradía se atestigua hasta promediar la segunda década del siglo XIX, donde trabajó en conjunto con otros pintores. A consecuencia del proyecto del camarín ha llevado a la errónea atribución a José del Pozo del conjunto pictórico, por lo que investigaciones pasadas han aclarado el asunto<sup>116</sup>. En efecto, el contraste de fuentes documentales ha demostrado la autoría y fecha de ejecución. Se suma a esto con la propia inscripción del comitente dentro de la obra.

En uno de los muros del camarín se observa una cinta extendida con la inscripción “Se hizo, siendo Mayordomo Bolsero el Señor Don José Gonzalez de la fuente Alcalde Ordinario de esta Capital. Año de 1798”. Fue efectivamente el entonces alcalde de Lima el encargado de llamar al pintor, en su recibo se lee:

---

<sup>114</sup> Otra cuadro existente en el mismo convento de Los Descalzos y que presumiblemente sea una copia del siglo XIX. A ello se agrega el lienzo original que se encuentra en la actualidad en el Museo del Ermitage de Leningrado, Rusia.

<sup>115</sup> Se lee: "Yo José esposo de Maria Reyna del Cielo y de la tierra Vendita entre todas las Mugeris y de todas las Jeneraciones y vendito es el fruto de su vientre Jesús como [sindico] que soy de este/ Beaterio de Copacabana quien a su tiempo tendra Clausura que así ablare y pediré a mi [hijo] por ella [Da. Ynga del Risco] Natural del Pueblo de Lambayeque y vesino de esta Ciudad de/ los Reyes a sus espensas me cuestio y mando [pintar] en 19 de Julio del Año de 1798 quien pido a esta humilde Comunidad a mi y a toda y familia".

<sup>116</sup> El padre Vargas Ugarte atribuye erróneamente la obra del camarín a Pozo, por el contrario de ello sí nos informa con certeza los retratos que realiza de Santa Rosa y otro de Nuestra Señora en 1822 (Vargas Ugarte 1968: 444). La primera investigación que aclaró la autoría del camarín fue Irene Velaochaga, “Estudio preliminar sobre las pinturas que decoran el camarín de Nuestra Señora del Rosario en el templo de Santo Domingo de Lima”, tesis, Universidad de Piura, 1979. Inédita.

Rvi. del Sr. Dn. Jose Gomez de la Fuente trescientos quarenta pesos que me ha pagado por la exquisita pintura al oleo que [...] he trabajado en el camarín de N S del Rosario incluyéndose en dha. pintura la media naranja de dcho. camarín y sus puertas grandes por ambas caras igualmte. un arco de cedro con sus pilastras doradas. y pa. su constancia lo firmo en Lima a 6 de febro. de 1799/ Fran<sup>o</sup>. Xavier de Aguilar [rúbrica]<sup>117</sup>.

El camarín, ubicado detrás del actual retablo de la Virgen del Rosario, tiene una medida aproximada de 770 x 330 cm, que alberga una bóveda de arista y en que cada muro remata en sendas cornisas con arcos de medio punto. El ciclo de pinturas está ordenado en su mayoría por paneles cuadrulares y de formato semicircular que narran escenas de la vida de la Virgen y otros lienzos que no hemos logrado identificar<sup>118</sup>. El corpus artístico toma de manera literal grabados flamencos<sup>119</sup> del siglo XVII, por el contrario del recurso de invención iconográfica, el propio Aguilar nos define su obra como “exquisita”<sup>120</sup> pintura. Sin duda, la mayor destreza compositiva lo consigue en el lienzo de *Anunciación de María* (Imagen 14) que tiene la mayor dimensión del conjunto mariano, en este ubica a la Virgen de rodillas sobre una escalinata, quien reclina el rostro perplejo ante la presencia del ángel Gabriel que sostiene con una mano la azucena, símbolo de la pureza, y la otra señala en dirección de Dios contemplativo con los brazos abiertos. Los extremos laterales el pintor ha colocado columnas lisas que están distribuidas en perspectiva, esto se desvanece a la vista del rompimiento de gloria de los personajes celestiales, que en pleno dinamismo marcan escorzos y nos acerca al sensualismo del barroco flamenco adoptado por la pintura limeña desde el siglo precedente.

De manera paralela en la catedral de Lima ocurría una reforma artística en su interior, bajo la dirección de Matías Maestro. Como ya hemos tratado la labor del vitoriano y su círculo de artífices en la intervención de los altares del templo mayor, en este momento

<sup>117</sup> Archivo Histórico de la Beneficencia Pública de Lima (en adelante AHBPL), PE\_0006\_AHBPL\_COF\_ROS\_029, Libro de cuentas de la Cofradía de Españoles Nuestra Señora del Rosario (Convento Santo Domingo), fol.476r, recibo n.21.

<sup>118</sup> En la actualidad el camarín está en proceso de restauración y no se ha logrado concretar un permiso de ingreso para la presente investigación. La referencia descriptiva de la misma se hace a partir de las capturas fotográficas. Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima (en adelante AHML), Archivo fotográfico, *Camarín de la Virgen del Rosario*; AHF/I/Sd/6, AHF/I/Sd/7, AHF/I/Sd/8, AHF/I/Sd/9.

<sup>119</sup> En los lienzos *La Asunción de la Virgen* y *La adoración de los reyes magos* existe clara referencia a los grabados de Adams Bolswert (1581-1659).

<sup>120</sup> Exquisito. Lo que es de singular y extraordinaria invención, ó primor en su especie (La Real Academia Española 1791: 416).

traemos a colación al pintor José Mendoza “el padre”<sup>121</sup>, cercano a las labores de Maestro, que ha pedido del tesorero catedralicio y canónigo chileno Pedro Nolasco de Toro<sup>122</sup> elabora el lienzo *La adoración de los Reyes Magos* (Imagen 15), fechado en 1799<sup>123</sup>. Según Wuffarden el cuadro estaba destinado a presidir el antiguo retablo de los Reyes, en la nave del Evangelio, cuya antigua “tabla romana” con una representación de la Epifanía se perdió quizá a consecuencia del terremoto de 1746<sup>124</sup>.

Este lienzo sigue un modelo compositivo del grabado de Paulus Pontius (1603-1658)<sup>125</sup>, seguidor de Rubens, pero el pintor utiliza una versión “depurada” del esquema, lo que produce un efecto más ordenado y libre de cualquier desborde ornamental<sup>126</sup>. Las correcciones empleadas por el artífice se enfocan ensanchar el formato diagonal de la obra original de manera que logra extender el ambiente arquitectónico y el cielo abierto que sirve como fondo. De esta manera, los personajes se encasillan en la sección media del cuadro. Se observa la inventiva de modificar, por ejemplo, los ángeles en claros escorzos que vuelan sobre nubes y son sustituidos por dos cabezas que se iluminan con el resplandor diagonal de la estrella de Belén. La anulación de la imagen de José anciano es reemplazado por uno de aspecto joven<sup>127</sup> Al respecto de la imagen de San José se ha señalado su clara

---

<sup>121</sup> Sabemos por su testamento que declara tener tres hijos, siendo el varón quien lleva el mismo nombre de José, dedicado al oficio de pintor y que juntos trabajaron en la primera década del siglo XIX (AGN, protocolos notariales de Lima siglo XIX, escribano Hilario de Ávila, n°83, 1810, fol. 206r). Además, tenemos conocimiento que José Mendoza “el padre” estuvo activo desde 1788 donde es convocado para tasar pinturas. Su continua labor de pintor de caballete se sumaba la labor artesanal de policromador, al respecto Harth-Terré lo calificaba erróneamente como “imaginero y dorador que no propiamente pintor” (Harth-Terré y Márquez 1964: 94).

<sup>122</sup> En 1839 elabora su testamento y declara: Tesorero de esta Santa Iglesia Metropolitana de Lima, natural que declaro ser de la Ciudad de Santiago Capital de la República de Chile, hijo legítimo, y de legítimo matrimonio de los señores Maestre de Campo D. Andres de Toro y de su legítima mujer Da. Manuela Aldunate naturales y vecinos que fueron de la misma ciudad de Santiago (AGN, protocolos notariales de Lima siglo XIX, escribano José Simeón Ayllon Salazar, n°64, 1839, fol. 473v-475v).

<sup>123</sup> El nombre del canónigo del Toro y la fecha 1799 aparecen junto a la firma del pintor “Mendoza ft.” en la parte posterior de la tela (Wuffarden 2004: notas 100 y 101).

<sup>124</sup> *Ibid.*: 296.

<sup>125</sup> El grabado realizado por Pontius está realizado a partir del lienzo de *La Adoración de los Reyes* del pintor barroco flamenco Gerard Seghers, localizad en el Museo Iglesia Nuestra Señora, Brujas, Bélgica.

<sup>126</sup> Wuffarden 2004: 300.

<sup>127</sup> La representación de San José anciano o joven tuvo frecuentes debates desde la Edad Media. No obstante, las disquisiciones de los autores en torno a su edad, no pocas veces se le representó anciano, lo cual se explicaba “por cierto decoro y para evitar en vulgo creencias erróneas”, y porque las penalidades de su vida podrían haberlo hecho representar mayor de edad de la que en realidad tenía. Sin embargo, mayoritariamente, y sobre todo en España, se le mostró joven (Barriga 2010: 120).



filiación murillesca<sup>128</sup>, que entra en una evidente concordancia para la fecha si pensamos en otra obra como la del quiteño Cortés. Por último, advertimos un detalle que no desplaza la composición barroca y que está ubicada en la zona inferior izquierda, se trata de un capitel corintio, que logra de este modo intentar construir el paisaje de la escena circunscrito en ruinas grecolatinas – como el utilizado por Juan Mata Coronado en la serie de San Pedro Nolasco – que no es extraño encontrar en el repertorio iconográfico del barroco español y europeo<sup>129</sup>.

Un cuadro que de dudosa atribución al pincel de Mendoza es *La adoración de los pastores* (Imagen 16), pareja del cuadro de los Reyes con el que comparte similares dimensiones y el propio formato de medio punto<sup>130</sup>, lo que hace pensar en un *pendant*. Las noticias proporcionadas por García Irigoyen a finales del siglo XIX indican que compartieron un mismo espacio de exhibición al momento de las obras de restauración efectuadas por el pintor académico Juan Lepiani que intervino este lienzo junto al de Mendoza y, en consecuencia, consideramos que desde muchos antes conformaban en el contexto de la extinta capilla de los Reyes<sup>131</sup>. Sin embargo, el tratamiento compositivo de los personajes y la poca reformulación de su fuente gráfica hace pensar cuya autoría recayera en otro artífice. Por el momento sin un estudio previo (documental o restauración) que verifique la autoría o que localice una posible firma del artista no podemos arriesgarnos a cometer la osadía de las atribuciones, no obstante, reconocemos su posible fecha de ejecución alrededor del año 1799. El grabado que tomó el artífice para la obra pertenece a Boetius Adams Bolswert, según composición pictórica de Abraham Bloemart<sup>132</sup>, y que nos

---

<sup>128</sup> *Ibíd.*: 300.

<sup>129</sup> En la antigua colección del Palacio del Buen Retiro (hoy pertenece al Museo Nacional del Prado, Madrid, España) albergó dos lienzos del pintor barroco francés Jean Lemaire que tiene como escenario principal las ruinas grecolatinas: *Eremita Orando* (h.1630) y *Ruinas* (h. 1640). Otras obras de temprana factura que emplea este recurso es *La masacre de los inocentes* (h.1612) de Rubens, que muestra las ruinas clásicas en perspectiva descendente. En pleno auge del barroco pictórico español Claudio Coello integra sutilmente una columnata en su *Triunfo de San Agustín* (1664).

<sup>130</sup> Barriga 2010:300.

<sup>131</sup> En el libro de García Irigoyen se lee: Cuatro magníficos lienzos, á los que ha dado nueva vida el pincel de Juan B. Lepiani, completan el decorado de la Iglesia; son los siguientes: Adoración de los Reyes, el Nacimiento, Santa Rosa y las Glorias de la Iglesia peruana, dos de las cuales son obra de Matías Maestro (García Irigoyen 1898: 80).

<sup>132</sup> La pintura de Bloemaert está fechado en 1612 y se conserva actualmente en el Museo de Louvre, París, Francia.

remite de inmediato al empleo de esta misma estampa en el lienzo que realiza Francisco Javier Aguilar para el camarín de la virgen del Rosario.

### 1.5. Expedicionarios científicos y el dibujo al natural

La ilustración se caracterizó por el florecimiento de las ciencias y, en particular, de la botánica. Este interés ya se había formado como punto de atracción en España, organizándose una serie de expediciones científicas en la segunda mitad del siglo XVIII con la finalidad de estudiar, registrar y catalogar los bienes naturales y culturales del territorio americano. Llegado al trono el rey Carlos III proyectó y multiplicó estas expediciones. En el Virreinato peruano el proyecto se inició en 1777, cuando los botánicos Hipólito Ruiz López y José Pavón y Jiménez llegaron a Lima bajo el auspicio conjunto de las coronas de España y Francia. Esta labor en asociación trajo a los dibujantes José Brunete e Isidoro Gálvez. Años más tarde se uniría el español Juan José Tafalla Navascués, en calidad de agregado botánico, y el dibujante Francisco Pulgar<sup>133</sup>.

La labor artística del dibujante expedicionario implicaba conocimientos científicos en cuanto a la representación rigurosa y verista que caracterizaba los dibujos botánicos. Ello implicaba el contacto directo con el modelo para lograr una mayor precisión, así lo explica una misiva remitida por Juan Tafalla y Francisco Pulgar al virrey Francisco Gil de Taboada en marzo de 1794, donde se señala “las instrucciones del método que debemos observar en nuestros viajes excursiones y formación de los dibuxos, y descripciones, para el mejor éxito de nuestra comisión, las que observaremos con la mayor exactitud, y zelo a fin de desempeñar nuestro cargo”<sup>134</sup>. Al no recibir respuestas inmediatas la labor se

---

<sup>133</sup> Algunas expediciones limitarán sus esfuerzos a temas científicos muy específicos. Otras, de mayor amplitud de miras, intentarán abordar un amplio abanico de experiencias que van desde problemas típicamente geográficos, como la determinación correcta de longitud, la rectificación y confección de cartas geográficas, hasta el análisis de los climas, vegetación, fauna, recursos naturales, etc. (Sotos 1982: 23).

<sup>134</sup> AGN, GO-CO 2, leg.207, exp.1987, 6 de marzo de 1794, fol. 1r. Años antes los científicos habían remitido una carta a los ministros de la Real Hacienda con el motivo de “suplicar a ve. Se sirva mandar a los SS<sup>tes</sup> Mntros nos entreguen dos resmas de papel común y cortado para describir, y conservar las Producciones naturales que acopiásemos en la Expediz<sup>n</sup>”, AGN, GOB-I2, leg.1119, 2 de diciembre 2 de 1791, fol. 1 y 2.

prolongaría hasta inicios del siglo XIX con la contratación de Francisco Javier Cortés<sup>135</sup> (Quito, 1775-Lima, 1738).

Pero sería la expedición marítima de Alejandro Malaspina y José de Bustamante (1789-1794) que tuvo un mayor impacto en las artes visuales a su paso por la capital peruana. La expedición fue la más ambiciosa de todas las excursiones científicas que la Corona Española promovió en el siglo XVIII. Fue planteada desde su inicio como una empresa político-científica alrededor del mundo, y tuvo múltiples objetivos: la observación de la situación política de las posesiones españolas, el estudio científico de los territorios visitados y la confección de cartografías y planos sobre las mismas.

Para llevar a cabo semejante proyecto se construyeron dos corbetas, la *Descubierta* y la *Atrevida*, capitaneadas por Alejandro Malaspina<sup>136</sup> y José Bustamante<sup>137</sup>, respectivamente. Los viajeros zarparon del puerto de Cádiz el 30 de julio de 1789 hacia Montevideo, llevando un equipo multidisciplinar compuesto por cartógrafos e hidrógrafos de la Real armada, cartógrafos y un equipo de ilustradores. Dentro de este grupo de ilustradores que arribaron a la Lima se encontró José del Pozo, de quien trataremos en el subcapítulo siguiente.

### 1.5.1. Malaspina y los pintores científicos

Sobre la expedición de Alejandro Malaspina por el territorio español existe una nutrida bibliografía, sin embargo, se contextualizará hacia los hechos históricos que

<sup>135</sup> Pintor quiteño que participó en la Flora Colombiana de José Celestino Mutis. Se desempeñó años más tarde como profesor de dibujo botánico en el Colegio Medicina de San Fernando, y al final de sus años desempeñó la dirección de la academia de dibujo de Lima.

<sup>136</sup> Nace Alejandro un 5 de noviembre de 1754 en la localidad italiana de Mulazzo, de la que su padre, Carlo Morello, era marqués. Igual de notable resulta la línea materna, pues su madre, Caterina Meli Lupi, pertenece al linaje de los príncipes de Soragna. Llegado joven a la ciudad de Roma y más tarde su viaje a España, ingresando en la gaditana escuela de guardiamarinas de Cádiz, en el año 1774. Su carrera en la Armada española fue brillante, y participó en significativas campañas militares, como el asedio a Gibraltar del año 1780. Era capitán de fragata cuando, en julio de 1789, partió a bordo de la *Descubierta* rumbo a Montevideo, comandando la expedición que le hizo famoso. Al regreso, en marzo de 1795, alcanzó el grado de brigadier. (Galera 2010: 16 y 17).

<sup>137</sup> José Bustamante y Guerra, junto a Malaspina, presentan el 10 de septiembre de 1788 al ministro de Marina su proyecto para realizar un “viaje científico y político alrededor del mundo”. Bustamante será la mano derecha del primer comandante, corriendo idéntica suerte. Al regreso, la situación cambió: Malaspina es encarcelado en el castillo de San Antón y a José Bustamante se le nombra gobernador de Montevideo (Ibíd.: 22).

marcaron esta incursión en territorio peruano, tomando una mayor consideración a su aspecto artístico, específicamente sobre nuestro artista José del Pozo.

Es significativo señalar que Malaspina no hizo su primera estadía en 1790 como suele pensarse. La primera escala en el Perú lo realizó en 1787, donde corresponde a la fase preparatoria e individual, en ella “el viaje alrededor del globo en la fragata *Astrea* surge el plan de un equipo científico a la cuenca del Pacífico, hacia el cual asoman la mayor parte de las posesiones coloniales españolas”<sup>138</sup>. Solo este viaje pudo que Malaspina conciba, a la altura de los conocimientos científicos alcanzados en el siglo XVIII, admitir un viaje con equipo múltiple, dotado de todos los elementos técnicos requeridos, a semejanza de las expediciones realizadas por otros países europeos<sup>139</sup>. En tal sentido, Malaspina confirmó que un punto básico de apoyo logístico era el puerto del Callao, dada su céntrica posición continental frente al Océano Pacífico y, además, por la proximidad que tiene de Lima que ofrecía facilidades para los trabajos complementarios en tierra.

Bajo este principio se realizaría la última gran expedición naturalista del siglo XVIII que tuvo el Perú, a cargo del napolitano, bajo el auspicio directo del ministro de Marina, Antonio Valdés. El plan de viaje se extendió entre los años de 1789 hasta 1794, embarcados en las corbetas la *Descubierta* y la *Atrevida*, esta nueva incursión alrededor del mundo puso igualmente de relieve la finalidad científica y política, a la vista de los resultados obtenidos por las expediciones inglesa de Cook y francesa de La Pérouse por el Pacífico<sup>140</sup>.

Quedaba claro que el océano Pacífico había dejado de ser un dominio exclusivo español y cuyo uso se veía fuertemente comprometido, por la falta de una presencia real de flotas españolas, de un conocimiento cartográfico e hidrográfico modernos y de un conocimiento ilustrado de los territorios involucrados<sup>141</sup>. Por ello el proyecto necesitaba obtener cartas hidrográficas para que ayudasen a la navegación, así como actualizar e “investigar el estado político de las provincias americanas en relación con España y las naciones extranjeras con el propósito de mejorar su comercio y defensa”<sup>142</sup>.

---

<sup>138</sup> Nuñez 1995: 199.

<sup>139</sup> *Ibíd.*: 199.

<sup>140</sup> Peralta y Walker 2006: 256.

<sup>141</sup> Patrucco 2015: 460.

<sup>142</sup> *Ibíd.*: 256.

El conjunto de personas que acompañaron a Malaspina estuvo selecto por un grupo de marinos pertenecientes a la Compañía de Guardias Marinas de Cádiz entrenados en ciencias náuticas, cartografía hidrografía y astronomía en el Observatorio Astronómico de Cádiz. El contingente científico de la expedición estaba compuesto por el naturalista Luis Nee<sup>143</sup>; Antonio Pineda<sup>144</sup>, un marino especializado en historia natural y física experimental; y Tadeo Haenke, profesor de botánica en la universidad de Praga y traductor de Linneo. En cuanto a los artistas participes estuvieron nuestro artista José del Pozo, José Guío, Juan Ravenet y Fernando Brambilla.

El recorrido de la expedición comprendió por Cádiz, Montevideo, Río de la Plata, Islas Malvinas, Patagonia, Estrecho de Magallanes, costas de Chile, costas e interior del Perú, costas de Nueva España, Nutka, Alaska, Acapulco, Manila, Nueva Zelandia, Australia, Callao, Cádiz<sup>145</sup>. La ciudad de Lima tuvo importancia como base de operaciones. Fue un 20 de mayo de 1790 que la *Descubierta* llega al puerto El Callao, ocho días después lo hace la *Atrevida*, en donde permanecerán fondeadas hasta el mes de septiembre<sup>146</sup>. En efecto, dirigidos a la capital, se acopió toda la información recogida hasta ese momento. El grupo de científicos se trasladaron a las afueras de la ciudad amurallada para organizar los documentos que hasta el momento habían adquirido. De esta manera:

Malaspina conduce el grupo al vecino pueblo de La Magdalena. Encajonaron libros, instrumentos, planos, papeles y colecciones de historia natural. Todos los objetos se transportaron a la casa de campo cedida por los monjes de la Buena Muerte [...] Sin entretenimiento, los oficiales trabajan a destajo revisando los datos hidrográficos, astronómicos y geodésicos obtenidos desde el ya lejano Montevideo. Hay que pasar a limpio nueve meses de duro trabajo<sup>147</sup>.

---

<sup>143</sup> Luis Nee trabajaba en el madrileño jardín de La Priora cuando fue requerido por Antonio Pineda como botánico de la expedición Malaspina. Embarcado en la *Atrevida*, recolectó plantas por medio mundo: Uruguay, Argentina, Chile, Perú, Ecuador, México, Filipinas, Australia, Tonga. Falleció en Madrid el 3 de octubre de 1807 (Galera 2010: 23).

<sup>144</sup> Antonio Pineda y Ramírez fue teniente de infantería del cuerpo de Reales Guardias Españolas. Alejandro Malaspina le selecciona como responsable del equipo de naturalistas expedicionarios. A sus dotes intelectuales unía un profundo espíritu castrense que Malaspina valoró positivamente, sin olvidar que eran viajeros conocidos. Juntos batallaron en el asedio de Gibraltar (Ibíd.: 23).

<sup>145</sup> Patrucco 2015: 461.

<sup>146</sup> En Apéndices, sección “Las fechas” (Galera 2010).

<sup>147</sup> Galera 2010: 59.

### 1.6. Contexto artístico sevillano. La Real Escuela de las Tres Nobles Artes

Ahora bien, tratar sobre el contexto artístico de la Real Academia de las Tres Nobles Artes es, en efecto, dar mención a la extinta Academia del Arte de la Pintura fundad por Murillo a fines del siglo XVII que marcó un hito fundamental para la continuidad de la enseñanza artística en Sevilla. Sin embargo, el historiador del arte sevillano Rafael de Besa Gutiérrez hace hincapié que la continuidad, bien merece atención al señalar a una serie de artistas cuyos talleres conformaron los eslabones que engarzan la primitiva Academia de Murillo con la Real Escuela de fines del Siglo XVIII<sup>148</sup>. Entre ellos destaca, en la primera mitad del dieciocho, la importancia del taller de Domingo Martínez, y luego el taller de uno de sus mejores discípulos, Juan Espinal, quien fuera el primer director de Pintura que tendría la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, en 1775. La importancia de estos dos artistas radica en lo siguiente:

Con esto no se trata de establecer una línea evolutiva de la formación artística dieciochesca en la que al taller de Domingo Martínez como el precedente de la Real Escuela. Más bien, el señalar su figura y la relevancia de la labor formativa que desarrolló en su “academia” como artífices de una generación de pintores, de entre la que destacó su principal discípulo Juan de Espinal. Señalarlo como el gran nexo entre la formación que impartía Martínez en su taller y la que él mismo desempeñaría más tarde en 1775 en la Real Escuela de Nobles Artes, y que destacó por su gran habilidad para la enseñanza<sup>149</sup>.

Los impulsores del proyecto de la Real Escuela se apresuraron a invitar profesores y aficionados a las bellas artes, al principio a su expensas y más tarde con la contribución voluntaria de quienes asistían<sup>150</sup>. Sin embargo, dados los sucesos imprevistos y los apuros económicos llevan a los fundadores a dirigirse al marqués de Grimaldi, Secretario de Estado, que delega al sujeto que días más tarde se convertiría en protector de la institución,

---

<sup>148</sup> Besa Gutiérrez 2016: 57.

<sup>149</sup> *Ibíd.*: 58.

<sup>150</sup> Aranda y Quiles 2000: 122.

Francisco de Bruna y Ahumada que ya ocupaba el cargo de Teniente de Alcaide del Alcázar<sup>151</sup>.

A partir de 1775 la Real Escuela obtiene el carácter oficial y público, siendo su primer director el pintor Pedro del Pozo. El artista fue “natural de Lucena, y descendiente de la escuela que estableció allí Bernabé Ximenez de Illéscas quando volvió de Roma, aunque estudió después en Sevilla con D. Luis Cancino”<sup>152</sup>. Pedro del Pozo era considerado un pintor especializado en máquinas teatrales<sup>153</sup>. Su estrecha amistad con Francisco de Bruna le facilitaría ser nombrado el cargo de director de la Real Escuela hasta su deceso en 1785<sup>154</sup>. Ceán Bermúdez, en tono crítico, dejó claro que el puesto no fue dado por sus habilidades artísticas, pues “Ni su inteligencia en el diseño, ni sus obras correspondían á este encargo”<sup>155</sup>. No obstante, paralelamente Francisco de Bruna cumplía generosamente con su cometido como protector de la academia y durante los años que gobernó el Alcázar extendió sus cuidados al centro docente<sup>156</sup>. Así tenemos que el vínculo cercano entre Bruna y Pedro del Pozo facilitaría la intermediación y atención del primero con el, por entonces, joven José del Pozo quien tendría todas las facilidades para ser elegido dentro del grupo de alumnos de la academia y, en efecto, recibiría la plaza de dibujante científico en la expedición Malaspina.

### **1.6.1. El naturalismo sevillano y el buen gusto madrileño**

La Real Escuela ofreció patrocinio real, consiguiendo reconocimiento y prestigio en la ciudad, tanto así que la demanda generada en ella generó que Francisco de Bruna le transmitió a Secretario General, Grimaldi, la noticia de éxito de las clases. Esto generó que mereciendo el establecimiento la aprobación del Rey, “quien de los fondos de estos Reales Alcázares señaló 25.000 reales anuales para sueldos, salarios y premios de la Escuela, que

---

<sup>151</sup> Se menciona que los firmantes de aquel documento son los pintores Espinal, Ximénez, Cano, Uceda y Rubira, junto con el escultor Molner y el grabador San Román (Ibid.: 122.).

<sup>152</sup> Ceán Bermúdez 1800: 116.

<sup>153</sup> Muro Orejon señala que el dato citado lo extrae del Libro de matrículas de la Real Escuela de 1775 a 1789 (Muro 1961:25).

<sup>154</sup> Murió a los 77 años, el 16 de octubre de 1785, y fue sepultado en la Colegiata del Divino Salvador. Su elogio lo hizo el protector Bruna (Ibid.: 25).

<sup>155</sup> Ceán Bermúdez 1800: 116.

<sup>156</sup> Aranda y Quiles 2000: 123.

tomó bajo su real protección, según el Marqués de Grimaldi manifestó al expresado D. Francisco de Bruna, en carta fechado el 15 de Agosto del presente año (1775)”<sup>157</sup>.

En efecto, con el apoyo económico quedó patente la protección real de la Escuela de las Tres Nobles Artes. A ello se agrega la ayuda “que concedió se sacasen en yeso los famosos modelos de las principales estatuas griegas y romanas que había regalado a S. M., D. Rafael Mengs, mandado a librar cien doblones para su transporte y el viaje de persona inteligente que viniera a colocarlos...”<sup>158</sup>. La apreciada donación de réplicas de esculturas clásicas determina el *buen gusto* concebido por la academia de Madrid, ya que la creación de la academia sevillana respondía a los propósitos de la madrileña, interesada en el control sobre la producción artística de la totalidad del país, se apoyaba en otras fundaciones afines distribuidas por las principales ciudades españolas<sup>159</sup>.

De hecho, las academias de bellas artes de Madrid podían conocer los avances de los profesores sevillanos gracias a las muestras que éstos les remitían. Por ejemplo, en diciembre de 1772 se enviaron dos cajones con pinturas de Juan de Espinal, Francisco Miguel Jiménez, Vicente de Alanís, Miguel de Luna, José de Huelva y Diego de San Román y Codina, junto a las esculturas de Cristóbal Ramos, Blas Molner y diseños arquitectónicos de Lucas Cintora<sup>160</sup>.

La impresión que produjo el conocimiento a estas obras entre los académicos de San Fernando denota el ritmo diferente en que evolucionaba la práctica artística en ambas ciudades<sup>161</sup>. Los madrileños consideraban que “aunque es muy loable la virtud con que estos Jóvenes de Sevilla se dedican á seguir las bellas Artes, igualmente que la aplicación y estudio de sus Maestros y Directores debe desearse tomen un camino menos arido”<sup>162</sup>, y

---

<sup>157</sup> Muro 1961: 6.

<sup>158</sup> *Ibíd.*:6.

<sup>159</sup> Aranda y Quiles 2000: 122.

<sup>160</sup> Los autores transcriben un documento del Márques de Grimaldi, fechado en Sevilla, 30-XII-1772. Se dice “Enterado por la carta del 22 que acaba de llegar los dos cajones de pinturas, diseños y piezas de escultura que han trabajado los profesores y alumnos de las artes de la ciudad en el presente año. Y el rey destina de la renta de los Alcázares 2.500 reales anuales, desde 1º de enero de 1773” (*Ibíd.*: 136).

<sup>161</sup> *Ibíd.*: 122.

<sup>162</sup> Carta que firman en enero de 1773 Juan Pascual de Mena, Ventura Rodríguez y Andrés de la Calleja, en nombre de los demás académicos, agradeciendo el envío (Archivo de la Catedral de Sevilla, Fondo Gestoso, t. VIII, fol. 6, citado Aranda y Quiles 2000: 136).



recorrer hasta alcanzar el *buen gusto* en la proporción y los contornos (dibujo sobre el color) que caracterizaban el academicismo cortesano de fines de siglo. El clasicismo había llegado a la academia de San Fernando por lo que se repudia entre otras cosas que al copiar del natural los sevillanos elijan todavía modelos de rostros ordinarios<sup>163</sup>. Las nuevas tendencias imponen que para llegar a la perfección hay que olvidar el naturalismo y adentrarse en el ideal de belleza clásica, criterios que son igualmente a los dibujos arquitectónicos<sup>164</sup>.

El pronunciamiento de la Academia de San Fernando impuso un juicio sobre las obras remitidas, esto es de gran importancia, ya que a través de su interpretación se consigue una visión de los métodos de enseñanza de la escuela sevillana, así como de sus carencias a subsanar desde el punto de vista del academicismo madrileño<sup>165</sup>. Por consiguiente, el *buen gusto* del clasicismo de San Fernando se impondría sobre los métodos empleados por la academia sevillana, hecho que evidencia en la crítica a las esculturas remitidas:

en los que da un consejo crucial, cuando no existan modelos y buenos y tengan que recurrir al natural, que no se decanten por rostros ordinarios de *mal carácter*. Este comentario es de gran calado en lo relativo a la formación, ya que desde la Academia de Murillo hablaban de una escuela naturalista como ideal para la enseñanza. Este sistema se desarrolló a lo largo del siglo XVIII, siendo la enseñanza desde los modelos naturales algo así imprescindible en la escuela. Con el comentario de la Academia de San Fernando [...], se advierte que tal aprendizaje desde el natural habría que tomarlo con cautela debido a los defectos propios de la naturaleza misma. Esto no es más que la evidencia del desarrollo del clasicismo a la

---

<sup>163</sup> En la Cabeza modelada por el natural del Joven de 16 años se conoce bien su afición, pero de quando no tenga exemplares buenos por donde modelar, y haga por el natural este de buenas partes y no rostros ordinarios de mal carácter, pues lo que adquiriera siempre se arrimará á bueno y mejor proporción, pues no todo natural es bueno por los defectos que algunos tienen (Ibíd.: 137).

<sup>164</sup> Donde se conoce atraso es en la Arquitectura cuyos dibujos dicen quan distantes se hallan de la Escuela que deben seguir; ninguno podrá jamas tomar conocimiento de la Arquitectura, no estudiando sobre las reglas, y preceptos que observaron los Antiguos y que de sus edificios ha sacado á beneficio publico Viñola, Paladio, Serlio (...) y mientras no estudien y observen con escrupulosa diligencia y exactitud la doctrina de estos Autores no se puede esperar progreso alguno de los que se quieran instruir en el Arte de la Arquitectura (Ibíd.: 137)

<sup>165</sup> Besa Gutiérrez 2016: 84.

Academia de San Fernando, que repudia la copia del natural ya que se aleja de los cánones ideales de belleza clásica<sup>166</sup>.

De hecho, la escultura sevillana se justificaría en una época tardía en los escritos de Francisco Bruna, así en sus *Oración* de 1782 propone seguir modelos pictóricos para la escultura, empezando por Murillo, del que hace un elogio. También alude a otros pintores, como Zurbarán, Alonso Cano o Valdés Leal, e incluso a escultores, como Montañés y Pedro Roldán<sup>167</sup>. Sin embargo, a pesar de citar a célebres artistas sevillanos el interés de Bruna por la escultura no se encuentra en la época, sino en la antigua, de la que era coleccionista<sup>168</sup>, tratando de conectar el desarrollo pedagógico asociado al academicismo neoclásico, pero la ausencia de referencias o modelos en Sevilla lograría que se prosiga con lineamientos formales del barroco.

En suma de lo expuesto consideramos que el Barroco del contexto limeño de la década de 1790 expone un corpus pictórico interesante porque demuestra el uso reiterado de los programas iconográficos del siglo precedente basado de estampas flamencas y en modelos de iconográficos de la pintura sevillana – especialmente en Murillo y Zurbarán– que vislumbran un anacronismo en el empleo de las fuentes visuales por parte de los pintores locales, así obras como el ciclo biográfico de San Pedro Nolasco no solo ostentan su técnica en la construcción de complejas composiciones hagiográficas sino también conducen la estela dejada por Cristóbal Lozano décadas atrás, ello queda expuesto en la distribución espacial con los pisos ajedrezados e incluso el colorido luminoso y homogéneo del lienzo que es equiparable sobre todo con los retratos protocolares de gobernantes. Esto queda notorio también en las efigies de virreyes realizadas por Pedro Díaz y en cierta medida se ejemplifica en la obra de Julián Jayo, pero no dejan de dialogar con la tradición de retratos de aparato y sus símbolos de poder del barroco del seiscientos; no obstante, la teatralidad no se desvanece en este periodo en donde los lienzos religiosos se equilibran con sendos rompimientos de gloria dispuestos en espacios arquitectónicos de corte clásico. Sin embargo, la impronta del neoclasicismo en la pintura limeña se esboza solo en

---

<sup>166</sup> *Ibíd.*: 84 y 85.

<sup>167</sup> Recio 2007: 135.

<sup>168</sup> *Ibíd.*: 135.

elementos arquitectónicos de la antigüedad clásica que no podemos calificar estilísticamente en el sentido estricto de lo sucedido en contextos contemporáneos como Francia o España, en donde las academias de arte jugaron un papel importante para la difusión de las ideas clasicistas.

En cuanto al contexto del barroco sevillano de la época de las Real Escuela de las Tres Nobles Artes desarrolla una enseñanza bajo los mandatos de su similar madrileño pero a falta de modelos de la antigüedad clásica los sevillanos prosiguieron su formación en base de la obra de los maestros del siglo XVII, así los estudios de pinturas hagiográficas de grandes escenas teatrales, el colorido vaporoso, el dinamismo y moderados rompimientos de gloria en donde lo pictórico superpone el dibujo, de hecho en el impreso sobre la distribución de premios a los discípulos del año 1782 se señala que la “Clase del Natural” necesariamente los escolares debían copiar el dibujo y colorido del célebre Bartolomé Murillo de cuyos “originales tenían tan a la mano en la Iglesia del Hospital de la Caridad, del Convento de Capuchinos, del Claustro chico de San Francisco, y dos de las Casas de los señores Marqués del Pedroso, y Conde del Aguila”<sup>169</sup>, incluso se menciona estudios de la obra de Francisco de Zurbarán que se ubicaba en la Celda Prioral de Cartuja. De esta forma la impronta de los maestros pintores del seiscientos tendrá eco en la academia a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII sevillano. Sin embargo, la formación académica de José del Pozo tuvo que seguir estos los lineamientos del barroco pictórico en sus estudios en los interiores conventuales y que más adelante tuvo que afrontar una experiencia distinta al ser nombrado pintor científico de la expedición Malaspina, en donde tuvo que elaborar estudios al natural de paisajes, fauna y retratos de estricto carácter catalogador según el pensamiento ilustrado de la época.

---

<sup>169</sup> Real Escuela de Sevilla 1783: 3.

## CAPÍTULO II: JOSÉ MARÍA DEL POZO Y TÉXADA Y SU PRODUCCIÓN PICTÓRICA

### 2.1. José María del Pozo y Téxada.

Previo de iniciar el desarrollo del presente capítulo necesitamos esclarecer el nombre completo del pintor. En nuestra revisión de fuentes secundarias del presente siglo ha sido reiterativo encontrar el inexacto segundo nombre de “Joaquín” para el pintor sevillano, creemos que esto procede en parte de las publicaciones de arte virreinal de la pasada centuria.<sup>170</sup> Por el contrario, precisaremos esto en base a documentación primaria, así sabemos que por rúbricas de José del Pozo superan la quincena, apareciendo su rúbrica por primera vez en los recibos de sueldo, en 1786, correspondiente a la plaza de conserje en la Real Escuela de Sevilla, en ella latiniza el nombre como “Joseph del Pozo”<sup>171</sup>, inclusive firma de esta manera en la carta que dirige a Malaspina, en 1789. Cuando se establece en Lima el *Mercurio Peruano*, del 26 de mayo de 1791, presenta al artista como Joseph del Pozo, posterior a ello el pintor omite este tipo de autografía latinizada en la documentación manuscrita y recurre a presentarse como “José del Pozo”, caso distinto son los dibujos que realiza en la expedición o los lienzos de San Diego de Alcalá donde prefiere firmar solo el apellido “Pozo”. El hallazgo documental del segundo nombre lo ubicamos en una misiva dirigido a Francisco Moreyra y Matute, en donde firma como “José María del Pozo”, esta rúbrica lo alternara en años posteriores y omitirá constantemente el “María” en los documentos. En cuanto al segundo apellido, todo parece indicar que fue “Téxada” y no “Xímenes” como ha indicado la historiadora del arte Carmen Sotos<sup>172</sup>. En efecto, este apellido aparece en el libro de actas de firmantes de la declaración de la independencia del

---

<sup>170</sup> El historiador del arte Ernesto Sarmiento nombra al pintor sevillano como José Joaquín del Pozo (Sarmiento 1971: 71), tal vez confunde el nombre con el pintor contemporáneo José Joaquín Bermejo, y que acostumbraba firmar como “Joseph Joachim Bermejo”. Asimismo, el segundo nombre “Joaquín” es citado en: Estabridis 2004: 79; Mariazza 2004: 185.

<sup>171</sup> Sotos 1982: 173.

<sup>172</sup> El capítulo sobre José del Pozo que trabaja la autora menciona que fue hijo de Pedro del Pozo y María Xímenes, nacido en torno a 1757 (Sotos 1982: 68). La información de Sotos detalla que fue deducido del contrato formalizado en Sevilla en julio de 1789, sin embargo, hemos podido revisar el citado documento y llegamos a la conclusión que no presenta el nombre de ninguno de los padres. De hecho, tenemos conocimiento de Pedro del Pozo por el diccionario de Ceán Bermúdez.

Perú, fechado el 12 de agosto de 1821, en donde se declara como “José del Pozo y Téxada”<sup>173</sup>, bastante valioso dado que el pintor no firma la primera acta de 15 de julio.

Por lo tanto, demostrado las distintas formas de firmas podemos concluir que el nombre completo fue José María del Pozo y Téxada. Por otra parte, es posible que el pintor empleara la conjunción copulativa “Y” para hacer un distingo entre los apellidos paterno y materno. Sin embargo, para la presente tesis hacemos el uso del nombre abreviado “José del Pozo” de cuya cantidad de rúbricas en manuscritos es superior.

### **2.1.1. José del Pozo y la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla**

Explicado el contexto de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, nos remitimos a lo señalado por la historiadora Sotos Serrano, refiriéndose que la infancia de José del Pozo transcurrió en el seno de una familia de artistas, lo que influyó de forma decisiva en su formación y posterior dedicación a la pintura<sup>174</sup>. Su padre, Pedro del Pozo, fue su mentor y guía para el aprendizaje en el arte de la pintura.

Los datos referentes a la vinculación de Pozo con la Real Escuela datan de 1779, cuando tenía una edad de 22 años aparece como alumno de pintura, luego no volverá a figurar hasta 1785<sup>175</sup>. Asimismo, a la muerte de su padre fue nombrado “conserje” de la academia<sup>176</sup>. Finalmente en el mes de junio de 1789 es contratado para la expedición de Alejandro Malaspina.

Ahora bien, la cuestión sobre la formación como pintor de José del Pozo en la Real Escuela, enlaza necesariamente a sus maestros, como sabemos, la influencia del estilo personal conduce las variables situadas en la enseñanza de dichos instructores. Como ya mencionamos, su primer maestro fue su padre, Pedro del Pozo, quien fuera director general de la academia; sin embargo, mencionamos a Juan Espinal, que tuvo la dirección de pintura

---

<sup>173</sup> AHML, Gobiernos distritales, caja nº 1, doc.05, fol.88r. Agradezco la información proporcionado por el historiador del arte Omar Esquivel Ortiz.

<sup>174</sup> Sotos 1982: 68.

<sup>175</sup> *Ibíd.*: 173.

<sup>176</sup> El nombramiento oficial no se produciría, sin embargo, hasta la Junta celebrada el 4 de junio de 1786, presidida por Bruna en la que se comunican las obligaciones que deberá cumplir (...) Todos los datos empleados por la autora remiten de los documentos del libro de actas y libro de Matrículas del Archivo de Bellas Artes de Sevilla, y del Archivo del Real Alcázar (Sotos 1982: 68).

y de quien podemos señalar la influencia más directa con la obra de género religioso de Pozo. Es, en efecto, la influencia colorista y teatral del barroco sevillano sería destacada en obras de género religioso de estos pintores sevillanos, y ello también se refleja en la obra del director de escultura, Blas Molner<sup>177</sup>, cuya imaginería refleja el naturalismo descarnado del siglo XVII y cuya vinculación tiene firmeza a través de los modelos pictóricos que recibió la escultura. En consecuencia, nos encontramos con artistas cuyo rigor de enseñanza artística, si bien es cierto, está planificado de acuerdo con los requisitos clasicistas impartidas por la capital madrileña, no obstante, los sevillanos persistieron con la tradición barroca con el paso de las décadas, teniendo especial consideración la obra de Bartolomé Murillo.

Precisamente será el verso de Cándido María Triguero titulado *Quadros de Bartolome Murillo*, texto incluido en el libro de distribución de premios de la Real Escuela de Sevilla (1782), en donde destaca el estudio de los lienzos y copias de Murillo que realizaron los alumnos:

Llamo los Profesores,/ Propuso que los lienzos le copiasen/ de Murillo, y en ellos estudiasen/ Todos puestos a un lado sus temores/ El consejo aprobaron,/ Y darle realidad se apresuraron./ Huelva, Espinar, Ximenez, los dos Pozos [¿José del Pozo y Pedro del Pozo?]/ Don Juan de Dios, Gutierrez, Escacena,/ Fernandez, Alanis, Cano, y Rubira/ y el Madroño, y Suarez: la faena/ Emprendieron al punto con mil gozos;/ Y cada cual a ser mejor aspira<sup>178</sup>.

Este fragmento de verso se desarrolla en el contexto de los discursos aclamados por Francisco Bruna y Ahumada, protector y presidente de la Real Escuela Sevillana, en el cual lo presenta bajo el título de *Oración* con motivo de la entrega de premios en la citada Escuela. La primera *Oración* la pronunció en 1778 – un año después Pozo figura como alumno –, y será justamente en la *Oración* que dictó en la aprobación de premios de 1782 cuando Triguero pronuncia el verso de *Quadros de Bartolome Murillo*. El citado documento refiere una lista de pintores que al llamado de los profesores iniciaron a copiar

---

<sup>177</sup> Hacia el año de 1778 ya se había constituido definitivamente la Real Escuela, donde Pedro del Pozo fue nombrado Director General; Juan Espinal, director de pintura; Blas Molner, director de escultura; Pedro Miguel de Guerrero, director de arquitectura (Muro 1961: 25-28).

<sup>178</sup> Triguero 1782: 66.

lienzos de Murillo, entre estos se menciona a “los dos Pozos” por lo que parece indicar que se tratasen de Pedro del Pozo, en ese entonces director general de la Escuela, y José del Pozo, alumno de pintura. Por lo tanto, tenemos que los pintores en formación seguían modelos de Murillo, incluso Zurbarán, por lo que el curso en cuestión fue impartido en la denominada “Clase del Natural”, en donde los profesores y alumnado realizaban una excursión por distintos establecimientos que conservaban los lienzos del célebre pintor, en el resumen de actas de la Escuela se lee:

Deseando encastar á los Escolares en el dibujo, y dulzura de colorido del celebre Bartolome Murillo, cuyos Originales tenian tan á la mano, se señalaron los Quadros mas famosos de la Iglesia del Hospital de la Caridad, del Convento de Capuchinos, del Claustro chico de San Francisco, y dos de las Casas de los señores Marqués del Pedroso, y Conde del Aguila, y uno de Zurbaran, que esta en la Celda Prioral de Cartuja<sup>179</sup>.

En consecuencia, la actividad de formación de los pintores de la Real Escuela tuvo en la obra de Murillo el modelo a seguir. Ello une por una parte la insistencia en continuar modelos iconográficos del barroco del siglo XVII, y cuya vigencia no había sucumbido en el contexto sevillano; en segundo lugar, la técnica pictórica tuvo mayor elogio y demostraba para la época el camino que debían practicar los artistas sevillanos, así el escritor Trigueros aclamaba seguir “un colorido fresco y muy preciso”, pero, además, unificarlo con “un pincel suave, y muy pastoso”<sup>180</sup>. En efecto, será en los lienzos de José del Pozo que hallaremos estos rasgos artísticos que definen el aprendizaje adquirido. Por otra parte, no se tiene documentado lienzo alguno que pudo ejecutar el pintor durante su estancia sevillana y esto debido, tal vez, que se dedicó por un largo tiempo en su labor de Conserje que desempeñaba hasta el momento que partió a Cádiz con la expedición<sup>181</sup>.

### **2.1.2. Pintor oficial de la expedición Malaspina**

Detenidamente explicado que José del Pozo dispuso una formación en la Real Escuela de Sevilla, basándose en el conocimiento del dibujo y la pintura académica, donde

---

<sup>179</sup> Incluido en el resumen de las actas de la Escuela, bajo el título “PARA LA PINTURA en la Clase del Natural” (Real Escuela de Sevilla 1782: 3).

<sup>180</sup> Trigueros 1782: 65 y 66.

<sup>181</sup> Sotos 1982: 69.

– como será señalado su contrato para la expedición de Malaspina – sobresale el dominio de la perspectiva artística. En la etapa de expedicionario, el artista sevillano, siguiendo los principios de la ilustración científica presenta en sus dibujos y aguadas una estudiada composición y proporción de las figuras, detalle descriptivo del dibujo, todo en relación del colorido natural que manifiesta el modelo a retratar, sin contemplaciones idealizadas.

Esta tendencia en la técnica empleada por Pozo tiene como principio los conocimientos adquiridos en la Real Escuela de Arte de Sevilla, en cuanto al manejo del dibujo del natural que resultaba fundamental para la efectiva ejecución, por lo que se recurría modelos vivos; por otra parte, el conocimiento científico aplicado a la técnica pictórica tuvo una base teórica, pues ello requería los conocimientos imprescindibles como la aritmética, geometría, perspectiva, anatomía, proporción o simetría<sup>182</sup>. En efecto, no es extraño que en su proyecto expedicionario Malaspina requiriera un pintor especializado en perspectiva.

En la pintura académica resulta esencial el manejo adecuado de la perspectiva, a partir de la cual se debía conseguir proyectar el orden de las figuras en el plano y de su distribución contribuyendo al efecto de las distancias. A inicios del siglo XVIII el tratadista en pintura, Antonio Palomino, en su *Museo pictórico y escala óptica* (1715 [1795]) lo define: “matemáticamente considerado es una sciencia, que considera los objetos visibles, no como ellos en su ser físico y real, sino como á la vista se nos representan en superficie de la sección imaginaria de la pirámide visual, por medio de los radios, y ángulos ópticos”<sup>183</sup>. Por otra parte, a fines del siglo XVIII Celedonio Nicolás de Arce y Cacho en su tratado *Conversaciones sobre la escultura* (1786), define en tres categorías: linear, aérea, y especular. En primer lugar, tenemos la linear que trata en representar la situación, forma, tamaño, contornos, dintornos, y degradación de los objetos con las líneas; el segundo, la aérea es la que da a los objetos puestos en perspectiva los colores que le corresponden; por último, la especular es la que representa los objetos en los espejos<sup>184</sup>. Concluye diciendo que la perspectiva no es más que “poner en un plano cada uno de los puntos, donde le

---

<sup>182</sup> Besa Gutiérrez 2016: 148.

<sup>183</sup> Palomino 1715 [1795]: 242.

<sup>184</sup> Arce y Cacho 1786: 401 y 402.



atraviesan todos los rayos de luz que desde cada punto de la superficie del objeto puesta á la vista te ván á parar al ojo”<sup>185</sup>. Para el año de 1791, la Real Academia Española definía como “ciencia fisicomatemática” o también como “ciencia de los rayos directos”<sup>186</sup>, y para la siguiente centuria mantendrá la definición de “ciencia que enseña á delinear en una superficie los objetos con tal arte que parezcan á la vista como verdaderos”<sup>187</sup>. Así de esta manera se comprueba como a través de tratados de arte y las definiciones del diccionario de la lengua castellana precisa a la perspectiva como actividad científica, que por entonces el contexto del siglo XVIII cada pintor en formación académica debía necesariamente manejar a la perfección esta técnica de compositiva.

Ahora bien, una empresa tan grande como la expedición de Alejandro Malaspina requería los servicios de artistas para la labor del registro en dibujo y pinturas de los planos, perspectivas, retratos de poblaciones humanas y plantas. Ello género que una vez aprobado el proyecto del viaje presentado al rey, en el que deberían ir dos dibujantes formados del equipo científico, se encargara al teniente de navío don José Espinosa la elección de aquéllos en Madrid<sup>188</sup>. El acontecer del momento recibió grandes dificultades para el contrato de un dibujante de perspectiva, así lo expresa Malaspina en una carta dirigida, el día 26 de noviembre de 1788, al ministro de marina, Antonio Valdez, donde señala que quizá sea más fácil la búsqueda en Sevilla o Valencia “donde estas Artes están en algún grado de adelantamiento”, dejando de lado la opción de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando porque no encontraron el perfil del artista que solicitaban. En el oficio se lee:

Me avisa en este correo D<sup>n</sup>. Josef Espinoza de la suma difilcutad, ó casi imposibilidad de encontrar los dos dibujantes ó Pintores de Perspetiva; **Avía pensado por consiguiente solicitarlos á Sevilla, y Valencia, en donde estas Artes están en algún grado de Adelantam<sup>to</sup>**; pero temo mucho que no hallándose en Madrid puedan allarse ni Medianos en estas otras ciudades, y como á la verdad, dos

---

<sup>185</sup> Ibíd.:402.

<sup>186</sup> La Real Academia Española 1791: 651.

<sup>187</sup> En su tercera acepción se define: todo el objeto de la vista en la mayor distancia, especialmente cuando es ameno ó deleitable; y en su cuarta acepción se define: la apariencia ó representación engañosa y falaz de las cosas (La Real Academia Española 1817: 666).

<sup>188</sup> Sotos 1982: 67.

facultativos de esta especie, serán casi el Alma del viaje, **pues representarán al vivo, aquellas cosas, que en vano aun la pluma mas diestra se esforzaría de describir**, [...] escribo a el mismo tiempo á D<sup>a</sup> Fran<sup>co</sup> Bruna á Sevilla, y finalmente me tomo la libertad de recordar á V.E. que en el caso de no hallarse profesores Nacionales de satisfacción , será fácil [...] hacerlos venir de Ytalia, dotados ciertamente de mayor variedad de ideas, y desde luego mucho mas baratos [...] <sup>189</sup>.

El criterio de trabajo desempeñado por los artistas expedicionarios en Perú de observar “con la mayor exactitud, y zelo”<sup>190</sup>, es decir, una detallada descripción del modelo al natural, dejando de lado la subjetividad e idealización de una composición clasicista. En efecto, esto se expresa bajo los mismos principios en la carta al indicarse que “representarán al vivo, aquellas cosas”, de manera que la retórica del dibujante científico versaba sobre un naturalismo descriptivo de los modelos a elegir.

Luego de arduos sucesos para la contratación de un pintor para la expedición se llegó a determinar al teniente de Brulote de las Reales Brigadas don Erasmo de Somacy, según un oficio que envía Alejandro Malaspina al ministro don Antonio Valdés el 10 de marzo de 1789<sup>191</sup>. Sin embargo, el nombramiento de Erasmo de Somacy como pintor, para acompañar en la corbeta *Descubierta*, no tuvo mucha vigencia. Nuevamente Antonio Valdés se dirigía a Malaspina, el 16 de junio, señalando que a la vista de la comisión encargada al capitán de fragata don José Mendoza para realizar el viaje a Europa, pareció que Somacy pasara al servicio de dicho capitán como encargado de dibujo y se buscara un reemplazante “que mas conveniente sea en quanto á la elección de Pintor de perspectiva p<sup>a</sup>. la expedición de su cargo [organizado por Malaspina], mediante considerar de mayor utilidad”<sup>192</sup>.

El reemplazo no se hizo esperar, mediante una carta del 30 de junio de 1789, Alejandro Malaspina comunica a Antonio Valdés sobre lo instrumentos adquiridos en

<sup>189</sup> Archivo Museo Naval de Madrid (en adelante AMNM), colección: ES-DFAMNM, sign. AMN 0682, ms. 2219, doc. 003, fol. 5.2r y 5.2v.

<sup>190</sup> Ver apartado “Expedicionario científicos y dibujo al natural”, capítulo primero.

<sup>191</sup> En dicho documento se adjunta una lista de los individuos que formarán la completa dotación de la oficialidad en cada una de las corbetas (Sotos 1982: 67). Ver documento consultado: AMNM, colección: ES-DFAMNM, sign. AMN 0682, ms.2219, doc. 005, fol. 7 y 7v.

<sup>192</sup> Sotos cita el documento con los números 41, 50 y 59 (Sotos 1982). El catálogo actualizado del AMN figura: colección: ES-DFAMNM, sign. AMN 0176, ms.0278, doc.043, fol. 49.

Londres y al mismo tiempo avisa sobre propuesta accedida, desde Sevilla, del pintor José del Pozo. Se lee:

Ha fondeado en esta Bahía [de Cádiz] ayer 29 la Embarcación que trae los Ynstrumentos adquiridos en Londres; y á el mismo tiempo me avisa el Oidor Decano de la R<sup>l</sup>. Audiencia de Sevilla D<sup>n</sup> Francisco Bruna , que había accedido á mis propuestas **D<sup>n</sup> Josef del Pozo eccelente sujeto para pintar de Perspectiva, de mui buena Educacion, algún caudal de Geometría, y una grande Robustez sobre una edad de 32 años.** Atento a la facultad [...] con las condiciones pactadas por el mismo Bruna; y son de 27 m. r<sup>s</sup>. v<sup>n</sup>. a el año si aumento de Plata, los quales deben pagarse como Asignación un mil. r<sup>s</sup>. v<sup>n</sup>. mensuales á su familia en Sevilla<sup>193</sup>.

Como es señalado en la carta, se dice que “D<sup>n</sup> Josef del Pozo [es] eccelente sujeto para pintar de Perspectiva, de mui buena Educacion, [y] algún caudal de Geometría”, es decir, cumplía con los requisitos establecidos por Malaspina. A ello, el agradecimiento de Pozo al enterarse de su elección para formar la expedición, esto se vería reflejado en una carta que dirige al propio Malaspina, el 4 de julio de ese año, expresa:

Muy Sr. mio y mi Dueño recibí la mui preciable de V.S. d e30 del pasado en qe. me honra como no meresco, y le repito las mas exprecivas gracias por la eleccion qe. ha hecho de mi para qe. le acompañe en su viaje (...) <sup>194</sup>.

Dicho esto, el 7 de julio fue aprobado por el ministro de Marina, Antonio Valdés, y comunica al capitán italiano: “Por el correo de [h]oy comunico al Intendente la aprobación correspondiente (...) con D. Jose del Pozo para Pintor de perpesctiva (sic) en la expedición”<sup>195</sup>. Con el transcurso de los días Pozo ya había partido de Sevilla, deponiendo el puesto de conserje de la Real Escuela, rumbo al Puerto de Cádiz que lo llevaría a embarcarse junto a la tripulación de la *Descubierta*, partieron el 30 de julio de 1789. Sobre

<sup>193</sup> AMNM, colección: ES-DFAMNM, sign. AMN 0485, ms.1407, doc. 003, fol. 12 y 12v.

<sup>194</sup> AMNM, colección: ES-DFAMNM, sign. AMN 0177, ms.0279, doc. 064, fol. 83r.

<sup>195</sup> AMNM, colección: ES-DFAMNM, sign. AMN 0176, ms. 0278, doc. 051, fol. 57r.

la obra que produjo en esta expedición podemos mencionar que realizó paisajes o vistas de ciudades, fauna sudamericana y retratos individuales y grupales de indígenas<sup>196</sup>.

### 2.1.3. Establecimiento en Lima y fundación de la Escuela de Diseño.

Fondeado las naves a principios de 1790, y luego de una larga estancia de 5 meses en la ciudad de Lima, las corbetas la *Descubierta* y la *Atrevida*, al mando de Alejandro Malaspina, abandonan el puerto de El Callao rumbo a Guayaquil, en un día 20 de septiembre de 1790<sup>197</sup>. Sin embargo, un miembro de la expedición quedaría establecido en la capital del virreinato peruano, sin más que ejercer con miramiento su oficio artístico en un contexto diferente al suyo.

Debido al doliente estado de salud de José del Pozo se hizo necesario que abandone expedición, a la espera de su mejoría para su retorno a España. El trayecto del pintor, meses después de la partida de Malaspina de Lima, se adecuó al clima del entorno y logró ejercer una carrera artística totalmente independiente durante sus primeros años en la ciudad, tanto así que rechazó en diferentes oportunidades el embarcarse rumbo a España. No obstante, la separación de la expedición confirmaría luego los motivos por el cual Malaspina obligó a desembarcar al pintor, así es relatado en una carta del propio capitán de la expedición que dirige al ministro de marina Antonio Valdés, en ella se lee:

Finalmente mil combinaciones me han conducido al paso mi hartazgo desagradable, de apartar de la expedición uno de los individuos, que la componen, cuyas tareas, le hubieran dado mucho lustre si una mayor robustez hubiera coadyuvado al zelo que debía ser la base de su conducta. El pintor Don Josef del Pozo, después de haber por largo tiempo resistido procurado oponerlo unánimes así yo, como los demás oficiales. Ultimamente ha manifestado nuevas necesidades de alojamiento y trato; **que a pesar de su salud algo quebrantada, no era posible concederle, y los cirujanos me han indicado sus sospechas, de que poco o nada puede servir en**

---

<sup>196</sup> El Archivo del Museo Naval de Madrid conserva un total de treinta dibujos realizados por José del Pozo. Asimismo, el Museo Histórico Nacional de Chile conserva un dibujo que corresponde al autorretrato de Pozo bosquejando un indígena.

<sup>197</sup> Figura en la sección “Las fechas” de los Apéndices, (Galera 2010).

**lo venidero, particularmente deviendo ser nuestras navegaciones o con mucho calor, o con mucho frio.**<sup>198</sup>.

Por otra parte, las expectativas resueltas por el pintor durante la etapa expedicionaria no fueron en vano, su compromiso asignado como artista oficial llegó a cosechar sus propios frutos debido a que realizó un corpus sustancial de dibujos y pinturas que acompañaron los primeros cuadernos de trabajo realizado por el grupo de científicos de Malaspina, estos fueron enviados al ministro de marina, Antonio Valdés, en vísperas de la salida del Puerto de Callao<sup>199</sup>, el 15 de setiembre de 1790. Es preciso señalar que para la fecha del envío de los primeros materiales recogidos de la expedición, el pintor José del Pozo dejaba de pertenecer al grupo de expedicionarios, la causa fue una enfermedad contraída en la ciudad y por ello su impedimento de continuar el trayecto junto a las corbetas y como él señala en una carta “no pudo regresar y continuar su Empleo por haber enfermado gravemente”<sup>200</sup>. La misma autoridad del virreinato peruano expuso lo sucedido con el pintor en una carta al capitán Malaspina:

A consecuencia de lo que v.s. me expone en 3 del presente [septiembre] he dado orden para que solo se considere a D<sup>na</sup>. José del Pozo Pintor de la corveta Descubierta desde el 15 del presente la gratificación de Mesa, **por el tiempo que permanezca en esta ciudad hasta su regreso a España en la primera ocasion que se presente, de que cuidaré**, ya que su actual estado de salud le impide continuar en la expedición<sup>201</sup>.

<sup>198</sup> AMNM, colección: ES-DFAMNM, sign. AMN 0682, ms.2219, doc. 008, fol. 10 (3)r.

<sup>199</sup> El documento dice: “Es Tiempo yá, que las corvetas Descubierta y Atrevida abandonen estas orillas [del Puerto de Callao], y qye V.e. reciba los Resultados de sus taréas, sino con todo aquel orden, y claridad, que exigiría el publicarlas [...] no fuera temeridad el asegurar a V.er<sup>a</sup>. que esta Redaccion nos há costado tantos desvelos, como la Navegacion misma [...] Nos importa demasiado el que lleguen á manos de V.e. quanto antes estos Resultados, para retardar su remesa hasta la salida de los Buques mercantes, que regresarán á Europa: así embiaremos con los primeros correos toda la parte del trabajo, que puedan conducir [...] Son cinco queadernos, ó tomitos, y tres cañones de oja de lata, los q<sup>e</sup> componen la Remesa actual: el estado, ó Yndice de lo contendio en cada caxa, que acompañamos ahora enteraráá V.er<sup>a</sup>. de lo que forma la total remesa, q<sup>e</sup> ira con el primer Navío, que regrese á Cadiz, ácia principios de Diziembre [de 1790]” (AMNM, colección: ES-DFAMNM, sign. AMN 0485, ms.1407, doc. 005, fol. 15 y 15v).

<sup>200</sup> Archivo General de Indias (en adelante AGI), Lima, legajo 709, documento n°55, folio 650r.

<sup>201</sup> AMNM, colección: ES-DFAMNM, sig. AMN 0177, ms.0281, doc. 061, fol. 83. Un documento con mayor detalle lo expresa en la “Nota del expediente de José del Pozo, pintor que fue en la expedición y quedó en Lima, 24 de febrero” (AMN 0238, manuscrito 0427, documento 082, folio 132r).

Esta misiva, fechado en Lima el 17 de septiembre de 1790, presenta la rúbrica del virrey Francisco Gil de Taboada y Lemos quien por un largo periodo continuara intercediendo por Pozo. Luego de la marcha de las corbetas de Malaspina, el virrey comunica en otra carta enviado esta vez al secretario de Estado de Hacienda de España la renuncia que ha hecho el pintor de su empleo de conserje de la Real Academia.

A la salida del Callao de las Corvetas de la Marina Real que vinieron a este Reyno comandadas por el capitán del Navio Dn. Alexandro Malaspina quedo en esta ciudad por enfermo el Dibujante de aquella Expedicion Dn Jose del Pozo; el que no pensava en regresar a esos reynos, por cuyo motivo me vi precisado a decirle, que inmediatamente se dispudiese a volver a servir Su Empleo de Conserje de la Academia de Sevilla, y a unirse con su Muger e hijos que se hallan en dha. ciudad<sup>202</sup>.

Enterado de ello el protector de la Real Academia, Francisco Bruna buscó la manera de interceder para que la familia del pintor se le asigne el sueldo recibido de su trabajo en la expedición<sup>203</sup>, inclusive su esposa María Antonia Hernández expresa “no tener un bocado de pan que darle [a sus hijos], pues como yo no tengo mas mayorazgo que mi marido”<sup>204</sup>.

Finalmente, la estancia de José del Pozo en Lima sucedería cuando le permitieron la oportunidad de embarcarse hacia España a mediados de mayo de 1791, sin embargo, al no verificarse su presencia en ninguna tripulación se estipuló que se lo suspendan la gratificación ordenada por el ministerio de la Real Hacienda, conllevando a Pozo establecer

<sup>202</sup> AGI, Lima, legajo709, documento nº55, folio 649r.

<sup>203</sup> En una carta escrita en Sevilla y fechado el 16 de marzo de 1791, Francisco de Bruna expone a Antonio Valdés: “Se interesa p<sup>a</sup>. que se continúe el sueldo al Pintor D. Jose del Pozo que llevó Malaspina; y no falten a su mujer las asistencias que la dexó”. fol. 63. Más adelante dice que debido “de aver quedado enfermo en Lima, se le avia suspendido su asignación por un efecto preciso de la ordenanza [...] A presencia de todo lleno de compasión recurro a la bondad se le continúe su asignacion, porque á la verdad por amor al servicio del Rey, he sido io el instrumento de su ruina” (AMNM, colección: ES-DFAMNM. sig. AMN 0591, ms.1827, doc. 010, fol. 64 (1v).

<sup>204</sup> Señor [Francisco de Bruna], con el mayor desconsuelo le escrivo a v.s. pues, aviendome venido a esta Ciudad hasta S<sup>a</sup> Juan, [...] procure que me dieran mi asignación en esta [ciudad de Cádiz] y me hallo que la an suspendido, por que dicen que mi marido se quedo en Lima algo malo, y que en vista de esto no me pueden dar nada hasta otro aviso, con que contemple v.s. la fatiga que yo tendré con sinco hijos y no tener un bocado de pan que darles, pues como yo no tengo mas mayorazgo que mi marido q<sup>e</sup> tengo yo de hacer [...] Cadiz y Marzo 4 d e1791” (AMNM, colección: ES-DFAMNM. sig. AMN 0591, ms.1827, doc. 010, fol. 64 (2 y 2v). Otros documentos referentes a la esposa y familia del pintor se puede consultar: AMN 0238, manuscrito 0427, documento 073, folio 127; AMN 0682, manuscrito 2219, documento 026, folios 58-66; AMN 0238, manuscrito 0427, documento 082, folio 132r.

su escuela de arte para resolver su medio de sustento económico. El último respaldo dirigido por el propio virrey facilitando el regreso del artista a España resultaría negativo; la misiva dirigida en ministerio de la Real Hacienda, el día 14 de mayo, expone:

A el pintor que vino destinado en las corbetas de la Marina D<sup>a</sup>. Descubierta, y Atrebida que se quedó en esta ciudad se le ha hecho saber que en la presente estación regrese infaliblemente a España, mas como y han salido quatro Buques y en ninguno lo ha verificado prevengo que vro. que si no executa su embarque en alguno de los dos restantes nombrados Concordia y Magdalena le suspendan luego que se haga a la Vela el ultimo, la gratifiacion que por esas caxas reales se le contribuye<sup>205</sup>.

Después de doce días transcurridos de la misiva del virrey Francisco Gil, y haciendo caso omiso por parte del pintor, se anunciaba en la sección de “Nuevos establecimientos de buen gusto” del periódico el *Mercurio Peruano* la apertura de la *Escuela de Diseño* de José del Pozo, constituyendo de esta manera el inicio de la enseñanza artística desde la mirada ilustrada. La nota publicada dice:

Don Joseph del Pozo, profesor de Pintura, individuo de la Real Academia de Sevilla, comisionado para el ramo de Dibuxo y Pintura en las Corvetas de S.M. Descubierta, y Atrebida, obligado por sus achaques habituales á no poder seguir el destino y viajes de esta expedición, ni á regresar por ahora á los Reynos de España, se ha propuesto el laudable objeto de sacar partido a beneficio público de los momentos desocupados, que le proporciona su actual situación. Hecho cargo de la viveza y general aptitud de los ingenios Peruanos, ha abierto una *Escuela de Diseño* (previas las licencias necesarias) el Lunes 23 del corriente, en la Casa número 817, sita enfrente de la cerca de Santo Domingo<sup>206</sup>.

El hecho mismo de recibir las “licencias necesarias” para establecer su escuela demuestra vínculos cercanos con la burocracia local, pues el virrey Francisco Gil había intercedido semanas atrás por el pintor y explica el porqué de la otorgación de licencia del establecimiento, de otro modo no resulta extraño que asimismo pudiera publicar el anuncio

---

<sup>205</sup> AGN, GO-CO 2, leg.206, cuad.1693, fol. 2r.

<sup>206</sup> Anónimo 1791: 66.

en un periódico respaldado por autoridades locales y regionales<sup>207</sup>. De esta manera el establecimiento de enseñanza artística tuvo un carácter particular y no dependió del Estado, dejando de lado la estricta normativa y un plan de estudios regidos por la metrópoli española.

En primer término prevalece que la escuela “se enseña por principios el Dibuxo á los que quieren aplicarse á un estudio tan útil y ameno, mediante una contribución de seis pesos mensuales”<sup>208</sup>, pues el papel del dibujo como utilidad en el contexto español de la segunda mitad del siglo XVIII marca un indicativo de fundamento de las nobles artes; en primer lugar, en cuanto es el primer paso para el estudio de la pintura, escultura y arquitectura; y en segundo lugar, es propiciador del comercio por considerarse “útil a toda clase de personas”, así lo señala una disertación en favor de las escuelas gratuitas de dibujo en Vitoria, España, del cual formó parte Matías Maestro en el año 1775, se lee:

El dibuxo es útil á toda clase de personas; es el fundamento de las nobles artes: el alma de ramos de comercio; quintuplica el valor de las materias primeras, y muchas veces da valor á lo que no le tiene las telas de seda y lana, las otras metálicas, las de madera, piedra y barro con todas las materias exclusivas a las artes, deven trabajarse en consecuencia de sus principios, el gusto de el, varia las producciones al infinito; dando certidumbre en el trabajo, [...] el dibujo puede derramar en el comercio riquezas inmensas, y reformar las opulencia del estado<sup>209</sup>

Sin duda la utilidad e incentivo que prevaleció en la enseñanza está lejos de lo mencionado por la historiadora del arte Natalia Majluf (1993) que para “un artista profesional el dibujo era un medio y no un fin”<sup>210</sup>. Como hemos mencionado la enseñanza del dibujo en sus dos aspectos podría haber prevalecido la primera en la escuela de José del Pozo, donde el dibujo es la etapa inicial para el estudio de la técnica pictórica, y no

---

<sup>207</sup> Dentro de los principales suscriptores figuran autoridades, empezando por su protector, el virrey y los miembros de la real audiencia de Lima. También se suscriben burócratas de diversas partes del virreinato, como Cusco, Tarma, Trujillo, Huamanga, Huancavelica, etc. Además, existían suscriptores de otros virreinos como Río de la Plata, Nueva Granada, La Capitanía general de Chile y en la Metrópoli (Quiroz 2016: 80 y 81).

<sup>208</sup> Anónimo 1791: 66.

<sup>209</sup> En *Disertación en favor de las Escuelas gratuitas de dibuxo y de la Vitoria en particular* (González de Zárate 2007: 377 y 378).

<sup>210</sup> Majluf 1993: 33.



demostraría el divorcio de “la práctica del dibujo de todo propósito utilitario y de cualquier asociación con la noción de trabajo”<sup>211</sup>. Por otra parte, el segundo aspecto, el dibujo relacionado con el comercio tuvo eco hacia el año 1794, cuando el pintor y grabador Frenando Bambilla remitió una carta desde Montevideo un proyecto de contrato, detallando las condiciones para instalarse en Lima como “arquitecto de la ciudad, maestro de dibujo de la minería, y encargado de las obras civiles”<sup>212</sup> y asimismo a fundar una escuela que dirigiera el dibujo hacia una aplicación práctica para la industria y el artesanado, apoyado de “otro Maestro de la Figura que probablen<sup>te</sup>. Será D<sup>ñ</sup>. Juan Ravenet, ya bien conocido en Lima”<sup>213</sup>. Asimismo, queremos enfatizar que la escuela de Pozo buscó atraer un público de los dos géneros, de este modo el anuncio explica que “no se complicarán las demas ocupaciones civiles de los discípulos; y los Jóvenes podrán aprovechar unas horas, que regularmente absorben el amor, el juego, y la frivolidad”<sup>214</sup>. Así pues, bajo este contexto encontramos a uno de los alumnos participaron de la escuela, se trata de Francisco Moreyra y Matute<sup>215</sup>, de quien luego Pozo le realizaría un retrato y tendría su amistad y, en efecto, vemos que en su carpeta de dibujos y academias – conservado en el Archivo General de la Nación del Perú – presenta estudios de proporción, anatomía humana, expresiones faciales, movimientos de manos y pies, entre otras<sup>216</sup>. A partir de los bocetos *morcillos de la cabeza* y *morcillos de todo el cuerpo* (Imagen 17, 18, 19 y 20) queda confirmado que Pozo utilizaba en su clase el libro *Varia conmmensuracion para la escultura y arquitectura* (1585[1795]), de Juan de Arphe y Villafañe, y todo parece indicar que el estudio anatómico fue un primordial para el siguiente paso: la técnica pictórica.

Sabemos por los protocolos notariales que José del Pozo el 13 de julio de 1791 cumplía un año de residencia en la esquina de Valladolid<sup>217</sup> bajando hacia el convento de

---

<sup>211</sup> Ibid.: 33.

<sup>212</sup> AMNM, Colección: ESDFAMNM, sign. AMN 0238, ms.0427, doc. 054, fol. 110.

<sup>213</sup> Ibid.: 110v.

<sup>214</sup> Anónimo 1791: 66.

<sup>215</sup> Nacido en Lima el 23 de julio de 1768, don Francisco Moreyra y Matute fue un funcionario de la Real Casa de Moneda de Lima entre 1791 hasta 1810. Fue elegido alcalde de Lima el 18 de diciembre de 1814, más tarde en 1821 firma el Acta de la Independencia y obtiene Carta de Naturaleza el 5 de noviembre del mismo año. Fallecería en 1848 a la edad de 80 años (Palacios Moreyra 1997: 17-34).

<sup>216</sup> AGN, colección Moreyra y Matute, D1- 105, s/f.

<sup>217</sup> La calle Valladolid pertenece actualmente a la cuadra 2<sup>a</sup> del jirón Callao (Bromley 2005: 316).

Santo Domingo<sup>218</sup>, es decir que para aquella fecha estuvo apartado del grupo de expedicionarios de Malaspina, quienes por entonces residían con los religiosos camilos en el pueblo de la Magdalena. En el mes de junio del mismo año se le suspende definitivamente la gratificación por el caso de no regresar a España<sup>219</sup>, hecho que no se vuelve a mencionar hasta el año de 1795, en España, donde la esposa del pintor seguía los intentos infructuosos de repatriarlo<sup>220</sup> y, por otra parte, Pozo había renunciado la plaza de conserje de la Real Academia de Dibujo de Sevilla<sup>221</sup>.

El tiempo estimado para el estudio en la escuela de dibujo fue, “desde las siete á las nueve de la noche, en todos los días de trabajo”; en cambio, para las Madamas<sup>222</sup> se anticipaba por medio de una cita con el profesor, “quien dará en su casa las lecciones diarias desde las quatro á las seis de la tarde”. Como vemos los horarios son *post meridiem*, dejando libre las mañanas y parte de la tarde, por ello creemos, por contratos documentales contemporáneos al funcionamiento de la escuela, el pintor tuvo establecido un taller de pintura de caballete que generó un ingreso adicional y mayor a la que presenció en la enseñanza artística. Sin embargo, la escuela de dibujo no permanecería activa por más de dos décadas como ha solido decirse, su decadencia inició a razón de un juicio que tuvo que

---

<sup>218</sup> En un documento contractual revela: “En la ciudad de los Reyes del Perú en trece de Julio de mil setecientos noventa y uno ante mi el escribano D<sup>n</sup>. Manuel Carrillo y Sancho Davila Presvitero a quien doy fee que conozco, como capellan propietario de la capilla un colativa que fundó D<sup>a</sup> Igneis de Orellana Religiosa Profesa de velo Negro en el monasterio de la Pura y Limpia Concepción de N<sup>ta</sup> Sra. Confese haber recibido de D<sup>n</sup> José del Pozo ciento y quince p<sup>s</sup>. que el ha pagado por el corrido de un año cumplido de este presente mes de julio y año de la fecha por el censo de tres mil ochocientos p<sup>s</sup> pagos de impuestos sobre la casa que posee en la Esquina de Valladolid bajando el Convento de Santo Domingo para el de San Agustin Frontera a la casa y balcones del Señor Marqués de Casa Concha [...]” (AGN, Protocolos notariales de Lima siglo XIII, escribano Pedro Josef de Angulo, n<sup>o</sup> 52, fol. 266).

<sup>219</sup> Los funcionarios del ministerio de la Real Hacienda, Manuel de Villaroz y Matías de la Cuesta, ordenan al comisario de Guerra que, desde el día 4 de junio de 1791, suspendan la gratificación al pintor por no embarcarse rumbo a España (AGN, GO-CO 2, leg.206, cuad.1693, fol. 1r).

<sup>220</sup> Los documentos referentes a la resolución de la instancia de María Antonia Hernández, esposa de José del Pozo, da cuenta para que se auxilie económicamente hasta el regreso de su marido que en 1795 había renunciado a regresar a España. también se incluye la correspondencia de Antonio Valdés con el duque de Alcudia y Malaspina sobre el mismo tema. Las fechas de los documentos comprenden entre los meses de octubre de 1794 y febrero de 1795. Ver: AMNM, colección: ES-DFAMNM, sign. AMN 0682, ms.2219, doc. 026, fol. 58-66.

<sup>221</sup> El virrey Francisco Gil dio cuenta al Real Ministerio de Hacienda de la renuncia hecha por Pozo de la plaza de Conserje de la Real Academia de Dibujo de Sevilla. Ver: AMNM, colección: ES-DFAMNM, sign. AMN 0682, ms.2219, doc. 026, fol. 65v y 66.

<sup>222</sup> Voz francesa y título de honor que vale lo mismo que SEÑORA, y se da á las mugeres nobles puestas en estado, la qual se ha usado en España en el mismo sentido, para nombrar á las señoras extranjerar. Hoy la usan algunos en el trato cortesano con las mugeres. La Real Academia Española 1791: 540.

afrontar contra María Rivera, madre de una alumna de su escuela, esto sucedido a partir del mes de abril de 1798 y llegado a su culminación en mayo de 1800<sup>223</sup>.

Por la información proporcionada del juicio sabemos un único nombre relacionado con la escuela de dibujo de José del Pozo, se trata de Antonia Herencia, que contaba con catorce años cuando era alumna y guardaba relación sentimental con el pintor<sup>224</sup>. A consecuencia del juicio tuvo que afrontar diversas citaciones para comparecer, sin embargo, no asistió a muchas de ellas. Finalmente, José del Pozo retiraba el funcionamiento de la escuela de dibujo, a causa del juicio que atormentaba la tranquilidad de su labor, e iniciaría la búsqueda otra casa donde instalar su escuela y taller de pintura.

A pesar de los problemas que padeció en la primera etapa de la escuela de dibujo y el taller de pintura, José del Pozo instalaría su nuevo local a mediados del año de 1801. El contrato de arrendamiento para su nueva casa lo negociaría con Don Felipe Sancho Dávila, un notable funcionario limeño<sup>225</sup>, que lo dejó en calidad de alquiler su propiedad ubicado en la calle de Plateros de San Agustín<sup>226</sup>. Durante el transcurso de cinco meses de actividad en su nuevo local lo llevaría tomar otros rumbos por motivo de deudas de alquiler con Sancho Dávila<sup>227</sup>, esto conllevaría al pintor expresar su desconcierto y considerarse de “no ser deudor”<sup>228</sup> alguno del arrendamiento; sin embargo, el ocho de octubre se había

<sup>223</sup> D<sup>a</sup>. María Rivera, puesta á los pies de R.C. con la debida veneración dice, que la suplicante, se halla en la mayor consternación, q<sup>e</sup>. Pueda afligir á humana creatura, con el rapto de una hija nombrada D<sup>a</sup>. Antonia Herencia a quien seduxo un pintor europeo nombrado Jose del Pozo. AGN, Real Audiencia - Causas Civiles, leg.372, cuad.3420, fol. 2.

<sup>224</sup> D<sup>a</sup>. Antonia me expuso muchas veces q<sup>e</sup>. Pozo no lo havia seducido sino q<sup>e</sup>. ella de su voluntad, y p<sup>r</sup>. Librarse de los continuos malos tratam<sup>to</sup>. de su madre, se havia huido de su casa. Ibíd.: fol. 5.

<sup>225</sup> Felipe Sancho Dávila, Caballero de la Orden de La Montesa, regidor y teniente general de Dragones de Carabayllo y alguacil de la Real Audiencia, cuñado del marqués de Corpa, dueño de la chacra *Pariache*, en Ate. Tenía actividades comerciales además de un navío (Vegas de Cáceres 1996: 152).

<sup>226</sup> El nombre refiere que durante el siglo XVII hubo un crecimiento en número de maestro y oficiales plateros en la ciudad que, en efecto, estas calles se ubicaron algunos de esos artífices, por lo que tomó nominativo de Plateros de San Agustín. Sin embargo, hasta los años postreros del siglo XVIII se conocía a esta arteria urbana como cuadra de San Agustín porque terminaba frente a la iglesia y convento de éste nombre (Bromley 2005: 269).

<sup>227</sup> Don Felipe Sancho Dávila informa que “se lo arrendé a D. José del Pozo de ejercicio dibujante verbal<sup>te</sup> mi escritura, mi plano determinado y por el precio de treinta pesos mensuales, de los cuales le dexé los respectivos al prim<sup>er</sup>. mes p<sup>a</sup>. q<sup>e</sup>. con ellos contrase la primera extensión de otra casa en los cinco meses que ha corrido del arrendm<sup>to</sup>. lo ha verificado tal primera; y por el contrario me tiene la casa en la mayor porquería, y perjuicio, y a con sus bestias y con multitud de gallos, lleno el corral de estiércol y también el patio” (AGN, CA-JO 1, leg.143, cuad.2564, fol. 1).

<sup>228</sup> José del Pozo firma la petición al alcalde ordinario de Lima. Ibíd.: fol. 4.

solicitado la salida de José del Pozo de su casa “que se halla continuamente cerrada”, y se concluyó el traspase de la vivienda a José Torres, maestro sombrerero<sup>229</sup>.

En consecuencia, José del Pozo dejaba el segundo local de su escuela y taller de pintura en 1801. El forzado desplazamiento por la ciudad lo llevará a situarse en la calle de Urrutia<sup>230</sup>, número 8, entre los conventos Jesús, María y José y de la Encarnación, según se desprende de la “Razón de Vecinos del Cuartel 4”<sup>231</sup> del año 1804. Todo parece indicar que ocupó dicho domicilio hasta entrado la década de 1820, pues la firma del pintor forma parte del acta de la independencia de los vecinos del cuartel IV<sup>232</sup>. Por otra parte, nada más sabemos sobre si tuvo otra residencia en los años finales su actividad laboral, por el contrario, tenemos conocimiento a través de contratos que el pintor estuvo activo hasta los primeros años de la recién fundada república peruana, esto hacia el año de 1830. A ello agregamos que a inicios de la principios de 1820 el anciano pintor dejaba sus conocimientos a su último discípulo, su hijo, Cayetano Pozo. Este joven aprendiz, a la edad de 32 años, figuraba en la “Relación de empresarios de la industria de pintura”, en 1839, como pintor de cuarta clase y “de menor fino”<sup>233</sup>, su trayectoria quedaría trunca en 1878 cuando se encontraba muy enfermo<sup>234</sup>; sobre su obra poco se conoce, tenemos conocimiento de un retrato de medio cuerpo que presenta al modelo por medio de una carta que este coge en su mano y tiene por escrito “J.A.Gutierrez,/ a sus hijos Carolina y/ Marco Aurelio/ Pozo fecit en 1832”.

---

<sup>229</sup> Que habiendo solicitado de la salida de D<sup>n</sup> José del Pozo, varias y repetidas veces de hacerle saber el decreto de en frente, no pudo ser habido en su casa que se halla continuamente cerrada, concluyo motivo, y de estas prevenido por el mencionado decreto se haga presente el día de mañana, le deje papel a José Torres Maestro sombrero. *Ibíd.*: fol. 5.

<sup>230</sup> Esta calle comprendía la sección donde se ubicó el desaparecido convento de la Encarnación, actualmente forma parte del jirón Camaná (Bromley 2005: 75).

<sup>231</sup> Razón de los vecinos que el día de la fecha residen en el cuartel 4º Barrio 4º y quotas que contribuyan mensualmente para la paga de serenos qe. custodian las calles a cargo de Don José María Gato Alcalde de dicho cuartel, y Barrio (AGN, CA-AD 2, leg.4, exp.39, fol. 3r).

<sup>232</sup> AHML, Gobiernos distritales, caja n.º 1, doc. 05, f. 88v.

<sup>233</sup> Entre los pintores que figuraban en primera clase están: Pedro Mantilla, Teodoro Bueno, Pablo Rojas, Eusebio Paz, Ignacio el Sordo y Francisco Laso. En segunda clase figuraba Francisco Fierro entre otros. En tercera clase solo el ecuatoriano José Yañez. En cuarta clase Cayetano Pozo, “empresario [...] de menor fino en el ramo tiene utilidad neta al año docientos pesos” (AGN, Sección de contribuciones, H-4-1798, fol. 175 y 176).

<sup>234</sup> En el testamento de Cayetano Pozo, fechado el 24 de mayo de 1878, se daba cuenta que estuvo muy enfermo en cama a la edad de 71 años, declarado casado con una hija de nombre Josefa, e hijo natural de Don José del Pozo y Doña María Ygarza, además de ejercer la profesión de pintor. AGN, Protocolos notariales del Callao siglo XIX, escribano Santiago Rosas, n°1144, fol. 129 y 129v.

Para finalizar, el largo camino trazado de actividad artística de Pozo en Lima contó con alrededor de cuarenta años; sus labores se cortarían tras su fallecimiento el 12 de septiembre de 1831<sup>235</sup>, con edad de 74 años.

## **2.2. El sistema gremial de enseñanza de pintura. Inicio y decadencia.**

En este apartado antes de pasar al corpus de pinturas de José del Pozo, debemos comprender que los encargos realizados a los artistas de este periodo se efectuaron, en su mayor parte, a través de cofradías que patrocinan las obras proyectadas para sus iglesias, capillas e interiores conventuales; en segundo lugar, tenemos a las instituciones del Estado, ya sea el cabildo, el palacio virreinal o el tribunal del consulado; en tercer lugar, pertenece a las personas civiles. Por lo tanto, el desarrollo de los modos de negociación entre el patrocinador y el artista, debemos partir a la base corporativa y económica en el que se desarrolló dichos artífices durante la época virreinal: el sistema gremial.

Este sistema gremial de trabajo fue uno de los principales rasgos medievales coexistentes en Lima virreinal, que sobresalió desde el siglo XVI. Desde el Feudalismo el sistema artesanal gremial fue controlado por una teocracia (Iglesia) y, después del Renacimiento, por un estado Civil y la Iglesia. Los productos artesanales se clasificaban como artes mecánicas tanto por su producción manual, individual o colectiva, como por el esfuerzo físico requerido en la elaboración de los productos. Además, debe tenerse presente que el mercado de colocación de productos manufacturados era muy reducido y los artesanos debieron regular su acceso a ese mercado<sup>236</sup>

El gremio era la organización jurídica-religiosa que expresaba las relaciones socio-económicas entre los individuos especializados en una misma actividad (los artesanos). Constituyeron agrupaciones de ayuda mutua para sus miembros, organizaciones militares y policiales (milicias urbanas y rondas), cofradías y hermandades con sus santos patronos y

---

<sup>235</sup> En el libro de la parroquia de Santa Ana de asientos de los cadáveres en el Cementerio General, figura D. José del Pozo a fecha de asiento el día 12 de septiembre de 1831. AHBPL, PE\_006\_AHBPL\_CEM\_006, 1826-1837, fol. 53v.

<sup>236</sup> Quiroz 1995: 7.

fiestas, etc.<sup>237</sup> Como en España, los gremios también fueron comunes para las artes hasta el siglo XVIII, cuando los gobernantes optaron por otros sistemas corporativos: la academia de bellas artes.

Desde el punto de vista social, los artesanos eran los propietarios de sus medios de producción y los encargados de controlar la elaboración de sus mercancías cualitativa y cuantitativamente, así como de la comercialización y distribución de éstas, pues no contaban con un salario fijo. En el aspecto económico, el gremio transformaba las materias necesarias para sus productos con formas simples de cooperación técnico-manual entre un número reducido de trabajadores. De manera que los gremios constituyeron cuerpos donde debían figurar los artesanos “legales” y, por otra parte, al pertenecer a una sociedad virreinal con una jerarquización estamental y corporativa, el gremio y la cofradía eran los cuerpos en los que podían y debían militar los artesanos para ser miembros plenos de la sociedad<sup>238</sup>.

En efecto, los gremios al agruparse a las cofradías podían, además, de entablar relaciones sociales y promocionar intereses comunes, buscaban la fe, el culto a Dios y las acciones filantrópicas entre sus miembros. Las cofradías se regulaban por constituciones y estatutos aprobados por el episcopado y entraban dentro del ámbito de la autoridad del cabildo de la ciudad<sup>239</sup>. A esto se agrega que las cofradías estaban ligadas a conventos, hospitales capillas, iglesias, parroquias o monasterios.

Los gremios limeños tenían ordenanzas, es decir, reglamentaciones estrictas que marcaban, por ejemplo, cuál era la formación laboral deseable para sus miembros y cuál la calidad de los materiales empleados, todo en beneficio de que el producto expendido tuviera una manufactura óptima. En otros casos, cada gremio señalaba distinciones técnicas, sociales y morales para sus agremiados, de acuerdo a las características de la actividad que sustentaran.

---

<sup>237</sup> *Ibíd.*: 8.

<sup>238</sup> *Ibíd.*: 8

<sup>239</sup> Fernández Villanova 2016: 235.

En los gremios la división del trabajo se establecía por jerarquías. Se ingresaba al taller muy joven en calidad de aprendiz<sup>240</sup> a cargo de algún maestro examinado, bajo del cual quedaba la educación y manutención del aspirante. Pasado un tiempo, normalmente cuatro o cinco años, lograba el grado de oficial y después de otro periodo podía solicitar y representar un examen profesional que lo acreditara como maestro con perspectivas de abrir su propio taller.

Las ordenanzas gremiales eran presentadas al Cabildo de Lima y en caso de ser aprobadas, el virrey las confirmaba. El cabildo se encargaba también de atender aspectos administrativos de los gremios, como vigilar los intereses corporativos, así como el mantenimiento de su monopolio; confirmaba los nombramientos de los oficiales veedores; aprobaba los contratos de aprendizaje; fechaba los exámenes para los aspirantes de maestros; llevaba las actas de elecciones y, en ocasiones, dirigía sus finanzas.

Hacia el año del 1649, los principales pintores de Lima denunciaron a Diego Calderón, presbítero, por crear un obrador clandestino en el que varios oficiales se dedicaban a la copia sistemática de los “mejores originales que haya en la ciudad”, es decir, la reproducción de la “buena pintura”<sup>241</sup>. Los litigantes no intentaban cuestionar el uso de composiciones previas, práctica respaldada por los más importantes tratadistas españoles. Lo que buscaban era preservar cierta condición inventiva de la pintura, aspecto que resultaba clave para defender la dignidad de su trabajo. A la postre, su posición

---

<sup>240</sup> El caso más interesante en el ámbito de la pintura es del italiano Angelino Medoro (Roma, 1567 – Sevilla, 1633) que recibe como aprendiz al cuzqueño Pedro de Loayza. En un contrato notarial se señala: “el 28 de septiembre de 1604 recibí [Angelino Medoro] como aprendiz en el arte de la pintura, por el lapso de tres años a Pedro de Loayza, indio natural del Cuzco” (Lohman 1940: 17). Es memorable señalar que Pedro de Loayza tendría como hijo a Martín de Loayza (activo entre 1648 hasta 1663) que junto a los pintores Juan de Calderón (activo entre 1649 y 1660) y Marcos Ribera (activo entre 1660 y 1704) fueron personalidades artísticas del barroco cusqueño a la manera española de la segunda mitad del siglo XVII. Un caso contemporáneo al de Pedro de Loayza es de Francisco Bejarano, quien “extendió el 28 de octubre de 1600 una escritura, por el cual consta que hacía un año estaba de aprendiz en el obrador de Mateo Pérez de Alecio y que, con el propósito de que éste le enseñara “todas las artes de la pintura”, prolongaba su compromiso por tres años más” (Ibid.:11).

<sup>241</sup> Fruteros, edificios y países eran apelativos que se usaban para denominar diversos géneros como el bodegón, vistas, perspectivas y paisajes. Parece evidente que estos géneros “profanos” eran los que Calderón comercializaba, y la insistencia en la expresión “buenos originales” nos remitía a las pinturas que los pintores criollos o extranjeros residentes podían realizar *in situ* sino aquellas de origen europeo – no necesariamente de los mejores talleres – que formaban parte del gran mercado de importación. Siracusano 2005: 134.

difícilmente podría sostenerse al rumbo que había tomado una práctica local caracterizada cada vez más por la repetición de modelos<sup>242</sup>.

Ya desde el primer Concilio Limense celebrado en 1551, las autoridades religiosas se ocuparon del asunto de la representación de las imágenes, por lo que las Ordenanzas de 1567 porfiaban también a ello; instaban a impedir que pintase quien no estuviera correctamente establecido y adoctrinado, pues el *decorum* tridentino así lo exigía : “que los obispos visiten las imágenes y las que hallaren mal hechas e indecentes o las aderecen o quiten del todo y la imagen de nuestra señora o de otra cualquiera santa *no se adorne con bestidos y trages de mujeres, ni le pongan afeites o colores de que usan mugeres, podrá empero ponerse algún manto rico que tenga consigo la imagen*”<sup>243</sup>.

De modo que las ordenanzas expresas por el Gremio de Pintores de 1649 fijaban ciertos trabajos - muy aparte del *decorum* tridentino exigido por el clero – que había que cumplir el presunto maestro para ser examinado como pintor: desde dibujar una figura humana (de hombre, mujer y niño) de pie, otra de medio perfil y, por último, de espaldas. Seguidamente el artífice debía realizar un lienzo con una o más figuras desnudas, al óleo, fresco temple; finalmente, había de contestar las reglas de la perspectiva para hacer “historias, al uso de los colores, temples y parejo de lienzos”<sup>244</sup>.

Por otra parte el maestro examinado no podía trabajar en su casa sin una licencia del veedor y alcaldes; ni menos concertar obra alguna, ni sacar a vender a la plaza ni por las calles<sup>245</sup>. A ello se sumaba las restricciones para la enseñanza a mulatos, negros, zambos y otras castas, no incluyendo esta prohibición a los indios que ya desde antes habían recibido y seguían recibiendo instrucción artística<sup>246</sup>.

Sin embargo, la agremiación de pintores no daría resultados con el curso de los años siguientes. El presbítero Calderón y sus oficiales seguían pintando y la presencia de

---

<sup>242</sup> Kusunoki 2016: 14.

<sup>243</sup> Esta ordenanza corresponde al punto quincuagésimo tercero del Sumario del Segundo Concilio Provincial de Lima (1567), citado por Vargas Ugarte como “Originales del Concilio Limense de S. Toribio Mogrovejo su Arzobispo” (Vargas Ugarte 1951: 231).

<sup>244</sup> Harth- Terré y Márquez 1964: 46.

<sup>245</sup> *Ibíd.*: 46.

<sup>246</sup> *Ibíd.*: 46.



pintores morenos a fines del segundo tercio del siglo seguía colaborando y trabajando al igual con maestros criollos<sup>247</sup>. Además, como ha demostrado Esquivel, durante el siglo XVIII incrementa la convivencia entre pintores criollos, indígenas o mulatos, lo que a su vez explica su autoría para encargos oficiales, como el retrato del virrey Joaquín de la Pezuela por el mulato Mariano Carrillo y el indígena Julián Jayo en 1816 y 1820 respectivamente<sup>248</sup>.

La escasa información en los archivos limeños sobre la conformación de un gremio fortalecido de pintores, durante los años transcurridos desde finales del siglo XVI hasta las primeras décadas del XIX, nos llevaría pensar que su existencia fue efímera a lo largo del virreinato. No obstante, existen documentos como los libros sobre los eventos conmemorativos y celebratorios realizados en Lima, donde se demuestra la continuidad de los pintores conformado como un “gremio” o sociedad corporativa.

Años posteriores a la breve existencia del gremio de pintores de 1649, se celebró en Lima, en el mes de noviembre de 1659, el nacimiento del príncipe Felipe Próspero de Austria, que tuvo lugar la “Fiesta de los profesores de las Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura”, en la que se esboza ya el tema de la nobleza de las artes, contrarrestando así la tendencia general a considerarlas actividades mecánicas<sup>249</sup>; en efecto, demostraba la congregación de artistas sin el objetivo de disentar a través de un gremio. Lo sucedido en la fiesta está narrado en el *Diario de Lima* del cronista Joseph de Mugaburu, quien destacaba “La fiesta de pintores” realizado día martes dos de diciembre del dicho año. En la crónica se lee:

hicieron los pintores, escultores y carpinteros la fiesta de nuestro príncipe, donde salió una máscara ridícula de gracejo, cuatro carros con los cuatro elementos, otros tres de figuras de mucha risa, las figuras de todos los señores virreyes que han gobernado este reino, ocho ingas muy bien adornados, y detrás una figura muy grande que traía el mundo a cuestras, con venas de plata y oro, ofreciéndole todo al príncipe; y después todos los eminentes pintores que ha habido en el mundo. Y

<sup>247</sup> El caso más interesante es del pintor esclavo Andrés de Lievana quien es tratado como “Maestro”, junto a Francisco de Escobar, Pedro Fernández de Noriega y Diego de Aguilera. Estos “maestros del arte de la pintura” fueron contratados el 27 de octubre de 1671 por el capitán don Felipe de Zavala, síndico del Convento de San Francisco de Asís, para trabajar la obra de los lienzos sobre la vida de San Francisco de Asís, que habían de colgarse los cuatro muros del claustro mayor del convento (Ibíd.:47).

<sup>248</sup> Esquivel 2015: 42.

<sup>249</sup> Ramos Sosa 1992: 102-104.

detrás de todo esto, un carro que fue admiración el verlo, tenía catorce varas de alto, diez de ancho y diez y ocho de largo, hecho por Ascencio de Salas, grande arquitecto y escultor; y hecho con grandes columnas y arte; y arriba iba el Príncipe que era un hijo de D. Josephe González, que representaba al Príncipe que todos los que le miraban, se admiraban verle ir con tanta magestad. Y hubo toros el resto de la tarde, muy bravos, con que se cerró el día. Y toda la gente quedó con gran gusto de haber visto cosa tan prodigiosa y grande<sup>250</sup>.

No obstante, décadas más tarde, durante la ceremonia matrimonial de Don Luis Fernando, Príncipe de las Asturias y la Princesa de Orleans, en el año 1723, reaparece el gremio de pintores como uno de los contribuyentes a las fiestas reales<sup>251</sup>. El día 13 de abril los artífices pintores presentaron en la plaza mayor, las figuras del León Nemeo, la hidra de Lerna, triunfos de Hercules y símbolos que “podrá obtener Nuestro Augsuto Principe de fieros enemigos y monstruosas Ligas”; además se construyó un castillo efímero con una fragua en su remate “cuya punta se elevaba hasta quarenta y ocho pies de altura”, que servía como jeroglífico del arte que ejercía dicho gremio de pintores<sup>252</sup>.

En el año 1789, los pintores conformados como gremio estuvieron presentes públicamente en los festejos por la exaltación al trono de Carlos IV. Esto resulta significativo por el hecho de mencionarse la labor corporativa de los pintores junto a los escritores, al exigirse por un tiempo determinado de ocho días, que debían “pintar tanta copia de Figuras” y escribir “tanta tarja”; pero a consecuencia del tiempo limitado para estas obras los artífices debieron dejar el “grueso [que] estaban ocupado en las demás funciones de los Gremios”<sup>253</sup>. De esta manera, al día veinticinco de la celebración publica, el cabildo limeño asignó a los pintores que pudiesen hacer su fiesta, pues “siempre se ha creído necesario mantener al Pueblo en alegría, para moderar las penalidades del trabajo, y la ocupación”<sup>254</sup>; incluso se dispuso al frente del palacio virreinal “una hermosa Tienda de Campaña, cubierta con pavellon Real de Damasco de Seda” y acompañaba los retratos “del Monarca, y de su inmortal Esposa”<sup>255</sup>. Entre las más interesante obras que realizaron el

<sup>250</sup> Mugaburu y Mugaburu (1917 [1659]): 53.

<sup>251</sup> Figuran un total de veintisiete gremios, entre los que se nombran a escultores, plateros, doradores, carpinteros, etc. Peralta Barnuevo 1723: Y2.

<sup>252</sup> A ello se suma otras pinturas alegóricas en unos carros triunfales que tenían como objeto la exaltación de la imagen del príncipe Luis Fernando. Ibid.: F2.

<sup>253</sup> Terralla y Landa 1790: 10.

<sup>254</sup> Arrese y Layséca 1971: 435 y 436.

<sup>255</sup> Ibid.: 439.

gremio de pintores se encuentra las que se colocaron en la fachada de la Catedral, en ella se dispuso el retrato de Carlos IV con las columnas de Hércules y acompañaba un conjunto de pinturas alegóricas que personificaban a la Prudencia, Justicia, Fortaleza, y Templanza, y sus respectivos de sonetos y jeroglíficos<sup>256</sup>. Poco sabemos de los pintores partícipes, solo nombres como los de Julián Jayo que realizó pirámides efímeras para el Tribunal de Consulado, y el de Domingo de Urreta que realizó pinturas de escudos en la fachada del cabildo<sup>257</sup>.

El fin de siglo culminará con el último intento de agremiación por parte de los pintores. Lo ocurrido en el Cabildo, en el mes de julio del año 1797, revela que un grupo de pintores presentaron un expediente con las ordenanzas de su profesión para ser evaluado por procuraduría general de la institución. En el libro de cabildo se lee:

Sobre arreglo del Gremio de Pintores/ Así mismo se leyó otra resp.<sup>a</sup> de dho. S.<sup>r</sup> Proc.<sup>r</sup> g.<sup>l</sup> producida en el Exp.<sup>o</sup> promovido por los Pintores sobre arreglo, y ordenanzas de su profesión: se mando reproducir por informe a S.E. lo que se verifico sobre tabla<sup>258</sup>.

Lo expresado en el libro nos advierte que el Cabildo califica la presentación de ordenanzas en base de un “arreglo”, que debe entenderse esto como organización de un proceso administrativo debido a que los pintores para la fecha quisieron constituirse como gremio. Por tal motivo los artífices desearon “arreglarse” en el contexto laboral, y esto se define para la época como “conformarse, seguir la ley, regla, ó costumbre que hay en

---

<sup>256</sup> Entre otros edificios que estuvieron “ricamente pintados” se encuentra el Cabildo, el palacio virreinal, y el portal de Botoneros. No obstante, el capítulo titulado “Vista Adorno, y Colocación de la Fachada de la Santa Iglesia Catedral” describe todo el ornamento distribuido entre pinturas alegóricas, jeroglíficos y sonetos que exaltan la figura del monarca Carlos IV (Ibíd.: 222- 238).

<sup>257</sup> Para esta fecha los pintores activos en la ciudad como Pedro Díaz, Teodoro Valverde, José de Urreta, José Joaquín Bermejo, Silvestre Jacobelli y José Mendoza, autodenominados “profesores del arte de la pintura”, pudieron ser partícipes de la ceremonia, pues estos lograron aglutinarse como suerte de una corporación tras solicitar a las más altas autoridades del virreinato que se les otorgase la exclusividad con respecto a la valoración de obras artísticas, que en ese momento había sido tomado por los corredores de lonja (Wuffarden 2006: 122). Sabemos que, en efecto, el pedido solicitado por los artífices llegó hasta las instancias del Cabildo de Lima el día 9 de junio de 1789, y cuyo contenido del informe recibido trataba “Sobre que los corredores de lonja no hagan tasaciones de pinturas, sino los Profesores de este arte” (AHML, Libro de Cabildo n°38, fol. 91r). En su respuesta del día 16 de junio, el procurador general del Cabildo examinó “varios recursos de Pintores” en la actividad de tasar obras de arte, que tuvo como desenlace el nombramiento de “cuatro Yndividuos de este arte” para ejercer dicho oficio (Ibíd.: 92r).

<sup>258</sup> AHML, Libro de Cabildo n°39, fol.105v.

alguna cosa”<sup>259</sup>, que bien pudo experimentar los pintores al no estar conformados bajo un ordenamiento social corporativo que sea regulado por autoridades, y sus privilegios corrían el riesgo como lo sucedido en 1789, cuando tuvieron que enfrentar a los corredores de lonja por la facultad de tasar pinturas, o incluso, puede decirse que la apertura de la escuela de diseño de José del Pozo determinó la competitividad con sus colegas limeños del mismo oficio. En efecto, la misma promulgación de unas ordenanzas para los pintores constituiría un claro indicio de la necesidad de regular una actividad profesional practicada por un buen número de maestros.

Finalmente, las ordenanzas quedarían en la deriva por muchos meses al no presentarse la respuesta inmediata de la aprobación gremial. Desconocemos cómo culminó el proceso presentado por los pintores, de lo que si anotamos es que los escultores y alarifes de Lima estuvieron asociados en un gremio hasta inicios de la república<sup>260</sup>. Así, a inicios del siglo XIX no tenemos conocimiento sobre la corporación de pintores en ceremonias públicas y otros acontecimientos sociales<sup>261</sup>. Por el contrario, la figura del vitoriano presbítero Matías José Maestro, a través de su conocimiento teórico de las artes cultivadas en su formación académica, conglomeraría a los artífices pintores, escultores, doradores y alarifes más importantes de su tiempo para notables proyectos artísticos. Asimismo, la impronta de José del Pozo y su academia de “diseño” actúan como una alternativa en contraposición a los denominados ejercicios “artesanales” del gremio. En este contexto conocería a Maestro, por lo que posterior a la década de 1790 localizamos en varios contratos al pintor sevillano con la intermediación de vitoriano donde, sin duda, jugó un papel significativo la cantidad de obras pictóricas en las instituciones del estado virreinal y comunidades religiosas.

---

<sup>259</sup> La Real Academia Española 1791: 99.

<sup>260</sup> La sociedad tenía por título “El Gremio del Arte de Ensambladores y carpinteros y maestranza de albañilería” y que tuvo por cargo la cofradía del Glorioso Patriarca San José, en la catedral de Lima. AGN, juzgado de cofradías, leg.18, doc.509, fol. 1r y 1v.

<sup>261</sup> A inicios de la república, en el año 1826, el gremio de pintores estuvo conformado por un pequeño grupo de integrantes y su presencia era reducida con respecto a los otros sectores productivos de ciudad (Colección de Leyes, decretos y órdenes... 1832: 266-267). Una década después, en las matriculas de patentes de Lima, el rol del gremio de pintores tendría mayor desarrollo de su producción y las categorías de oficio de clase aumentaría hasta cuatro; donde José Gil de Castro figura en primer clase, Francisco (Pancho) Fierro en segunda, Pablo Rojas en tercero, y José Zapata en cuarta (AGN, H-4-1724, s/f).

### **2.3. Pintura del Pincel Valiente (1795-1829). Producción artística.**

Para intentar explicar el lugar central que ocupó José del Pozo a fines del siglo XVIII e inicios del XIX, hay que tomar en cuenta factores que se dieron de manera paralela pero que pueden distinguirse en razón de realizar un análisis de las estrategias seguidas por el pintor: por una parte, siempre tuvo propuestas plásticas que le dieron la capacidad de ser reconocido como el pintor más atractivo del momento; además desarrolló habilidades de emparentar artísticamente, es decir formas de relación de afinidad de oficio entre artífices, que lo pusieron en la mira de todos; por último, hay que señalar que consiguió un reconocimiento personal entre sus clientes, que le otorgo prestigio.

Estas redes de mecanismos, usados por Pozo para sobresalir, serán analizadas de manera que se prestará especial atención a los dispositivos sociales y artísticos que llevaron al pintor a consolidarse entre sus clientes y colegas de oficio. Por ello, en este capítulo, se centrará en la cuestión de la producción artística realizada en Lima, y para luego desarrollar la cuestión del patrocinio y mecenazgo.

A través de la documentación existente acerca de José del Pozo, relativamente amplia, puede afirmarse que el pintor no tuvo dificultades para insertarse en el contexto gremial de pintores en Lima de fines del XVIII, así, con el paso de los años, logró convertirse en un artista sobresaliente de su generación. Llego a alcanzar su status a través de la inserción estamental de la alta clase limeña, cuyo factor principal fue su escuela de diseño. Así el mismo éxito adquirido se debió tanto a su trabajo original y prestigiado, como al desarrollo de su personalidad encumbrada como “pintor nacional” llegado de España. A esto se agrega el estatus racial que fue un requisito para su ascenso, como español, su proximidad con agrupaciones criollas y españolas no fue un problema, sino, más bien fueron decisivos en la consecución de su posición a la cabeza de los artífices. En cuanto a lo social, expresado en parte por el patrocinio que tuvo por el virrey Francisco Gil a inicios de su carrera en Lima, más adelante este cobijo se expresara a través de la colaboración continua con su colega español, el vitoriano Matías José Maestro.

### 2.3.1. Los cuadros de San Diego de Alcalá

Lo presentaremos brevemente porque en el siguiente capítulo se desarrollará en amplitud.

Son las primeras obras de gran formato pintadas al óleo por José del Pozo, se trata de los cuadros conmemorativos al santo español Diego de Alcalá para el convento franciscano de Lima<sup>262</sup>. Por el carácter distintivo que refiera la cuenta de la cofradía del santo, se afirma el “mayor merito”<sup>263</sup> obtenido por la realización de los cuadros de milagro en vida y muerte de Diego de Alcalá, dicho calificativo se reiteraría años más tarde en una obra que realizaría para la orden dominica.

Esta pintura se debe a la comisión de Diego Antonio de la Casa y Piedra, síndico de la capilla de San Diego de Alcalá, quien realizó los contratos respectivos con José del Pozo en el mes de agosto del año de 1795, según consta en el *Libro de Entrada y Gasto de la Capilla de San Diego de Alcalá*, fundada en el Convento Grande de Nuestro Padre San Francisco de Jesús de Lima. La fama adquirida por su escuela de dibujo a inicios de la década de 1790 pudo conllevar al trato directo de Pozo para la realización de ambos cuadros; o, por otra lado, la amistad cercana de Diego Antonio con el vitoriano Matías Maestro pudo servir de intermediación para el trabajo del pintor sevillano<sup>264</sup>. En ambos casos resulta un final que amerita un encargo patrocinado de mucha distinción desde una perspectiva institucional, pues los miembros de la capilla de San Diego de Alcalá otorgaban al pintor la obra que serviría como ofrenda para el recinto más privado del convento.

Una obra sobre la imagen del santo Diego de Alcalá que adquirió protagonismo años antes en el convento franciscana de Lima, fue el retablo que se construyó en el interior de la iglesia. Este retablo puede fecharse entre la década de 1770 o 1780, donde la ornamentación retablística ya había perdido el recargado *decoro* barroco de columnas

---

<sup>262</sup> Archivo Histórico del Convento San Francisco de Lima (en adelante, AHCSFL), vol. 6, sec. II – lib. nº54, fol. 10r.

<sup>263</sup> Como bien se señala en el libro de entradas y gastos de la capilla de San Diego de Alcalá del convento franciscano de Lima, las obras son calificadas de “mayor merito” por su carácter estético. Sin embargo, hacia el año de 1820 se reiteraría el mismo adjetivo en una obra para la iglesia dominica.

<sup>264</sup> De hecho, esto nos aproxima a desarrollar los vínculos sociales entre artistas y patrocinadores que más adelante serán ampliamente descrito.

salomónicas y la abundante follajería, por ello se consiguió llegar a “ese agotamiento y búsqueda de soluciones originales, a los retablos con atlantes, cariátides y otras figuras”<sup>265</sup>, que pueden observarse –además de la iglesia franciscana – en la Merced, San Marcelo, San Francisco de Paula, etc.

### 2.3.2. El retoque del Bitti

La pintura de gran formato titulada *La Virgen de la “O”*, preservada actualmente en la antesacristía de la iglesia San Pedro de Lima<sup>266</sup>, lleva consigo la atribución de autoría del pintor y misionero jesuita italiano Bernardo Bitti (Camerino, 1548 – Lima, 1610). La fecha determinada para su ejecución es desconocida actualmente, debido a la falta de documentación que se tiene sobre la producción artística de Bitti, pero no queda duda que la responsabilidad fue patrocinada por la orden jesuita, por ello ha sido fechado a manera de hipótesis entre los años transcurridos de 1575 a 1580, hecho que marcaría la estancia limeña del pintor antes de su periplo por el sur peruano.

La Congregación de la Virgen de la “O” tiene una larga data desde el siglo XVII en los recintos de la compañía de Jesús de Lima, adquiriendo su propia capilla en la iglesia jesuita, y de hecho preservaría su unidad después de la expulsión de la orden<sup>267</sup>. Sin embargo, a finales del siglo XVIII, decayó el fervor de los congregantes y la asistencia de los actos que en dicha capilla se celebraban<sup>268</sup>. Bajo este contexto, los padres del Oratorio San Felipe Neri tenían por custodia la iglesia de la desaparecida Compañía, junto a la Congregación de la Virgen de la “O”, tuvieron la iniciativa de realizar un altar a dicha advocación mariana. Así para el año de 1798 se comenzaron los trabajos del nuevo retablo y se aprobó el diseño presentado por el escultor, José de Garragorri, de manera que el 14 de setiembre de 1800 se celebró con grande pompa su inauguración<sup>269</sup>. Sin embargo, el

---

<sup>265</sup> Bernales Ballesteros 1991: 124.

<sup>266</sup> Otras obras conservadas en la iglesia San Pedro de Lima son *La coronación de la Virgen*, *La Virgen de la Candelaria* y *El señor de la Caída*. Esta última obra tiene la particularidad por ser una pintura sobre madera y no sobre lienzo.

<sup>267</sup> Vargas Ugarte 1963: 54.

<sup>268</sup> *Ibíd.*: 54.

<sup>269</sup> *Ibíd.*: 54.

proyecto aún no concluía, faltaba recuperar la pintura de la sagrada imagen de la Virgen que permanecía con el estrago de los años.

La pintura de *La Virgen de la O* (Imagen 21), en efecto, al formar parte de primordial en cuanto su imagen *sacra* de la comunidad jesuita recibiría intervención durante las reformas artísticas efectuado por la congregación. El artífice encargado de restaurar la imagen fue José del Pozo, fechado el *retoque* en 1801 como se señalaba en la antigua leyenda ubicada en la zona inferior de la pintura<sup>270</sup>. Actualmente la leyenda donde figuraba la firma y fecha de Pozo no se encuentra debido a una mala práctica de restauración realizado en la década de 1980; sin embargo, podemos apreciar el estilo característico de Bitti en la imagen principal, la Virgen, donde su figura adopta un canon alargado, manos estilizadas con dedos alargados puntiagudos y los pliegues de angulosos<sup>271</sup> o de manera acartonada. No obstante, donde radico la intervención de Pozo sería en los dos grupos de ángeles ubicados en ambos lados de la Virgen que presentan la corrección de figuras con cierta musculatura que, eliminando el canon alargado del italiano, hacen evidente el empleo de un nuevo modelo de representación que se asemeja a las personajes devocionales que realizaría el pintor para este espacio religioso.

De esta manera, es posible que José del Pozo realizara para el mismo templo un retrato de medio cuerpo del Niño Jesús (Imagen 22), que por su factura académica y predominio del colorido sobre el dibujo formará parte de los iconos devocionales que realizó para retablos posteriormente. Tenemos conocimiento que este formato e iconografía fue valorado por el coleccionismo limeño en la segunda mitad del siglo XIX, en el catálogo de “Pinturas Antiguas” del acaudalado Manuel Ortiz de Zevallos tuvo entre su conjunto de piezas, bajo la categoría de Escuela Hispano-Peruana, “El Niño Jesús: linda pintura”<sup>272</sup>

---

<sup>270</sup> Ibíd.: 45. Por otra parte, Harth-Terré señala que el cuadro se reemplazó por otro de Matías Maestro en 1800 (Harth-Terré 1964: 104).

<sup>271</sup> Estabridis 1989: 119.

<sup>272</sup> Jeckel 1873: 34. El dato más temprano sobre pinturas de José del Pozo en colecciones privadas de mediados del siglo XIX, es una copia de la *Caridad Romana* que estuvo ubicado en la primera sala de la pinacoteca de José Dávila Condemarin (Pinacoteca y Museo del S.D.D. José Dávila Condemarin 1862: 7). Asimismo en las exposición municipal de 1877 se exhibieron cuadros de Pozo pertenecientes a la colección de don Teodosio Ortiz de Zevallos, estas fueron: El niño Jesús, La Coronación y La Trinidad (Catálogo general de la Exposición Municipal 1877: 6 y 7). Así en otra exposición realizado en 1885 se presentó una exposición de pinturas procedentes de las colecciones de José Antonio Lavalle, Zela Vidal y José Dávila



perteneciente al pincel del sevillano. Posterior al trabajo con los oratorianos, el pintor realizó otro lienzo de género devocional para iglesia recoleta dominica de María Magdalena, se trataría de la imagen de la Virgen de Chiquinquirá, por la que cobró 130 pesos para iniciar dicha pintura y la culminó Pedro Diaz, el 16 de diciembre de 1805<sup>273</sup>.

### 2.3.3. La Gloria y el Pincel Valiente en el Cementerio General

A promediar los años finales del siglo XVIII, la reforma sanitaria patrocinada por el pensamiento ilustrado francés tuvo eco en las ciudades americanas. En Lima se tuvo una nueva concepción sobre la problemática sanitaria y cómo esta debía resolverse estableciendo una reforma en el tejido de la ciudad. Este nuevo sentido de higiene llevó, en efecto, la clausura de las criptas sepulcrales *in situ* de las iglesias dando origen al llamado cementerio, ubicado fuera del espacio propiamente urbano. De esta manera se daría inicio a un debate sobre la edificación del cementerio general a extramuros que perduraría hasta inicios del siglo XIX<sup>274</sup>.

La campaña informativa sobre el proyecto del cementerio general se daría inicio como resultado de las reales cédulas de 1786 y 1787, que determinaban el desplazamiento de los cementerios más allá de los confines urbanos, para obrar en favor de la salud pública y establecer la disciplina de la iglesia<sup>275</sup>. Estas cédulas emitidas por la Corona española se prolongarían hasta 1804, insistiendo en que dicho camposanto se levantara en *distancia de la población* por razones de higiene. No será hasta el establecimiento administrativo del virrey José Fernando de Abascal y el auspicio del arzobispo de Lima, Bartolomé de las Heras quien propuso edificar el cementerio siguiendo el orden y raciocinio del clasicismo, otorgándose el proyecto al presbítero Matías Maestro. Las obras comenzarían el 23 de abril

---

Condemarín, siendo de este último en donde figuró el cuadro del sevillano. En 1919 el pintor y crítico de arte Teófilo Castillo atribuye a Pozo un biombo “pintado al óleo, sobre diez paños de tela, representando una escena galante goyesca”, perteneciente a la colección de arte colonial del doctor Mariano Ignacio Prado (Castillo 1919: 668).

<sup>273</sup> Parada y Pinzón 1808: 15.

<sup>274</sup> Antes de iniciado el debate funerario en Lima, ya se habían construido cementerios en Trujillo, Tarma y Ate. El primer caso se asocia a la intensa labor del obispo Baltazar Martínez Compañón (Ramón Joffré 2004: 101).

<sup>275</sup> Reales cédulas del 9.XII.1786 y del 3.IV.1787, en *Novísima Recopilación* ([1805: 18-19] citado en la nota 30 en Ramón 2004: 102).

de 1807, en el área de una antigua chacra del hospital San Ana<sup>276</sup>, y fue inaugurado el primero de junio de 1808.

A efecto de la trascendental e importante obra del cementerio y su acontecimiento en la ciudad, la inauguración fue acompañada por la publicación de un conjunto de textos: la descripción oficial firmada por el virrey; el discurso del arzobispo Bartolomé de las Heras; la apología especializada del profesor de medicina Félix Devoti; una relación anónima de la ceremonia de apertura; y la pieza clave: el reglamento provisional, acordado entre Abascal y De las Heras<sup>277</sup>. A ello agregamos que para la fecha se realizaría un retrato al arzobispo Batolomé María de las Heras quien favoreció la construcción del cementerio como ya se indicó, dicho lienzo es mencionado por Lavallo (1892) en su libro *Galeria de retratos de los arzobispos de Lima* e indica a José del Pozo como el autor<sup>278</sup>.

En efecto, el breve memorial del Cementerio General titulado *Descripción del Cementerio General mandado a erigir en la ciudad de Lima, por el Excmo. Señor Don Fernando de Abascal [...]* da cuenta, en primer lugar, la intervención *sublime* en la obra arquitectónica de la capilla realizada por Matías Maestro; en segundo lugar, la intervención pictórica realizada por José del Pozo; y por último, la escultura de la efigie del Cristo yacente<sup>279</sup>. A propósito de la inauguración un poema denominado *Canción* da cuenta de la labor de Matías Maestro y su colaborador José del Pozo, así en su décimo verso se canta al pintor:

La cúpula eminente, / Milagro de la mano mas experta, / Y del **pincel valiente** /  
Representa de Dios la gloria abierta; / En que el insigne Pozo/ La vista colma de  
fruición, y gozo<sup>280</sup>.

Y en su decimosegundo verso se elogia al arquitecto:

---

<sup>276</sup> Ramón Joffré 2004: 111.

<sup>277</sup> *Ibid.*: 112 y 113.

<sup>278</sup> Lavallo 1892: IX.

<sup>279</sup> El escultor encargado fue Valeriano Portocarrero que cobró 200 pesos por la efigie del Señor en el Sepulcro (AHBPL, PE\_0006\_AHBPL\_CEM\_001, Protocolo de documento del Cementerio General de Lima [1807-1877], fol. 23r.). La escultura fue remplazada por una de mármol, y que actualmente está ubicado bajo el templete, su autor fue el italiano Fausto Baratta (Carrara, 1832- Barcelona, 1904), y tiene por fecha 1862, como bien se pudo apreciar la inscripción de la base: "BARATTA PROF EUMENE FECE. CARRARA 1862".

<sup>280</sup> González de Zárate 2007: 199.

Dentro del cementerio, / Todo es grandioso, todo es realizado, / Y con gran magisterio / Se han el primor, y el arte concertado, / A publicar lo diestro, / Lo sublime, é inmortal de tal Maestro<sup>281</sup>.

El plan ideado por Matías Maestro para el Cementerio General condujo a un “ordenamiento rígidamente jerarquizado de la sociedad colonial, y su composición, axial, simétrica y muy clara, [de] los principios clásicos en boga”<sup>282</sup>. En una primera zona contenía a la derecha el área “dedicada a los nichos” de virreyes, miembros de la Real Audiencia, Cabildo y títulos de Castilla y a la izquierda la correspondiente al clero secular y regular, incluyendo legos, cofradías y hermandades; por último, la zona posterior era “parte inferior de sepulturas” para la población<sup>283</sup>.

Pero como bien señala García Bryce, el recinto que poseía mayor interés arquitectónico era la capilla<sup>284</sup>, lamentablemente destruido a inicios del siglo XX y reemplazado por un templete del arquitecto Rafael Marquina. Una imagen temprana de este edificio puede observarse en el retrato del virrey Abascal, conservado en el Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, firmado en 1807 por el pintor limeño Pedro Díaz, en ella la capilla es nombrada con el título de “Panteón” (Imagen 23) y se encuentra dibujado sobre uno de los cuatro papeles ubicado en la mesa de trabajo, los otros bocetos que acompaña son el cuartel de la Concordia, baluartes de la muralla y el colegio del Príncipe. Posteriormente, en 1841, una litografía parisina del libro *Atlas Pittoresque* refleja la monumentalidad arquitectónica de la capilla (Imagen 24); por su parte, el libro *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* (1866) de Atanasio Fuentes incluye un grabado basado en una fotografía del estudio Courret (Imagen 25).

La arquitectura de la capilla pone de manifiesto su sentido clasicista a través de las imágenes citadas anteriormente. Su estructura consistía en un cuerpo central de planta octogonal que contenía “ocho columnas jónicas de mármol blanco fingido”, que formaban el presbiterio y sostenían la cúpula “de 9 varas de diámetro” y cerrada su cubierta “que remata en una pirámide”<sup>285</sup>. En su interior se ubicaba la pintura de José del Pozo, que

---

<sup>281</sup> Ibid.: 199.

<sup>282</sup> García Bryce 1972: 63.

<sup>283</sup> Ibid.: 63,

<sup>284</sup> Ibid.: 64.

<sup>285</sup> Descripción del Cementerio General (...) 1808: A y B.

seguía el característico modo barroco del *rompimiento de gloria*, como señala la *Descripción del Cementerio General* [...]:

La abertura de la cúpula está revestida de su cornisa, y de las ocho ventanas adornadas con discreción y belleza: cierra la figura un azafate, y deja un techo raso de 6 varas con la pintura, que recomienda bien el talento de su autor D. José Pozo: representa en su contorno un sotabanco, como término del edificio, para mostrar á cielo abierto, con la invención mas grata y expresiva, la entrada triunfante á la gloria de los bienaventurados Santo Toribio, Santa Rosa y San Francisco Solano: fruto, que esta ciudad presenta á Dios para nuestro estímulo y proteccion. Hacia el medio del cuadro se mira á NUESTRO SEÑOR JESU-CRISTO, que los recibe, y el resto se ve poblado de ángeles, todo con escorzo natural y científico, colorido, hermoso y bien templado<sup>286</sup>.

Por esta obra Pozo cobró 400 pesos, dando su finalización el 15 de abril de 1808<sup>287</sup>. La técnica empleada fue pintura al óleo sobre un soporte de lienzo, de manera que ocupó el muro de la cúpula, esto en una medida de 5 metros de diámetro. Podemos comparar esta gran obra con un lienzo de similares proporciones que posiblemente es de autoría de nuestro pintor, el tema tratado es *San Francisco de Paula presenta la maqueta de su templo a la Virgen y al Niño Jesús*<sup>288</sup> (Imagen 26 y 27). Lo característico de la pintura en mención es el gran formato de área trapezoidal con una medida similar al realizado para la capilla, con un tamaño aproximado de 3, 85 x 6, 55 metros, y que, posiblemente, estuviera ubicado en el coro de la iglesia San Francisco de Paula del distrito limeño del Rímac.

En cuanto a su composición observamos la escena desarrollada en dos planos significativos. El primero ubica a los personajes distribuidos en diferentes posturas y gestos; en la zona inferior, al margen izquierdo se ubica un hombre adulto de pie y revestido con armadura, a su extremo derecho, en cuclillas, dos personajes sorprendidos proporcionan atención al acto ocurrido en el eje central; en la zona central, el santo Francisco de Paula es elevado por ángeles y muestra la maqueta de su iglesia a la Virgen con el Niño, sentada sobre una nubosidad y cabezas de pequeños *putti*, e iluminado con rayos de luz que abre su trayecto desde la zona superior de la composición; por último, en

<sup>286</sup> Ibid.: B.

<sup>287</sup> AHBPL, PE\_0006\_AHBPL\_CEM\_001, Protocolo de documento del Cementerio General de Lima (1807-1877), fol. 23 y 24.

<sup>288</sup> La pintura fue donada al Museo de Arte de Lima por Juan Manuel Ugarte Eléspuru. Sus medidas son de 385 x 655 cm. Agradezco la información proporcionado por el investigador Ricardo Kusunoki, en enero del 2017.

los extremos superiores, contiguo al arco formado en el lienzo, se ubican unos *puttis* sujetando prolongadas telas carmesí que descienden hacia los márgenes laterales. El segundo plano, cierra de fondo el interior de un recinto arquitectónico de dos niveles que insinúa concavidad respecto a la distribución de las columnas pareadas que sostienen una hilera de balaustrada, y en su segundo nivel tres ventanales separados por pilastras. En efecto la totalidad compositiva de la pintura de San Francisco de Paula nos muestra como característica resaltante el escorzo de las figuras centrales, el santo y la virgen, y el manejo de perspectiva ascendente, donde el espectador posicionado desde un ángulo inferior puede apreciar a su totalidad el efecto de trampantojo del lienzo.

En la pintura de los santos peruanos de la capilla Pozo emplea la técnica de perspectiva “con escorzo natural y científico” estableciendo su eje central en “NUESTRO SEÑOR JESU-CRISTO”, por lo tanto, su efecto fue más efectivo al “mostrar á cielo abierto” del movimiento de los personajes y su distribución con “la invención mas grata y expresiva”. Pero, ¿cuál fue el antecedente de instrucción para emplear la perspectiva pictórica como medio técnico en la capilla del Cementerio General?

Podemos afirmar con seguridad que el recurso técnico de la perspectiva, escorzo y la distribución de personajes en una composición pictórica, fue aprendido durante su formación en la Real Escuela de Sevilla, bajo la instrucción de su maestro Juan Espinal. Una obra confirma esta técnica, se trata de la pintura *La Gloria Celestial* (Imagen 28 y 29), ubicado en la cubierta del presbiterio de la iglesia Divino Salvador de Sevilla, España, y que, en efecto, se trata del procedimiento anteriormente descrito. En este caso, el escorzo de los cuerpos de la jerarquía angélica distribuye de manera ascendente la perspectiva, y tiene su eje centralizado en el aro resplandeciente de cuyo interior se aprecia el espíritu santo, en forma de ave con las alas desplegadas.

### **2.3.4. La reforma artística en el Tribunal del Consulado. Una Inmaculada y retratos áulicos.**

No es extraño localizar obras de arte en los interiores de instituciones gubernamentales del periodo virreinal peruano. A pesar que la historiografía del arte peruano ha enfocado las investigaciones, en su mayor parte, en la producción religiosa, debido a que la gran parte de ejemplares se encuentran preservados en iglesias y recintos conventuales. Esto ha sucedido, en parte, puesto que el género profano ha quedado relegado por los escasos de ejemplares en colecciones públicas y su inmediata inaccesibilidad de algunos ejemplos de este género en colecciones privadas. No obstante, los estudios han cambiado desde principios del presente siglo, de manera que el enfoque ha tomado un giro de atención en el género profano como tema de investigación. Así esto nos conlleva abordar el interior y su colección de pintura del Tribunal del Consulado de Lima a inicios del siglo XIX, en donde a través de documentación primaria daremos cuenta sobre el acervo artístico que alguna vez poseyó y que hoy en día no ha logrado conservarse en su totalidad.

El tribunal del Consulado de Lima fue un juzgado privativo en Lima a principios del siglo XVII, a instancias de los comerciantes limeños, con el fin de atender a los litigios y juicios por las transacciones comerciales y mercantiles. Fue creado tomando por modelos los consulados de Burgos y Sevilla, y especialmente el ya existente en México. Oficialmente creado en 1613, el monarca español recién confirmaría su establecimiento en 1618, y sus ordenanzas se promulgarían al año siguiente.

El cuerpo directivo del Consulado se componía del prior, los cónsules y los diputados. Para serlo se requería no ser extranjero de los Reinos de Castilla, casados o viudos, mayores de treinta años, debían tener

casa de por sí en esta Ciudad, y que sean hombres honrados, de buena opinión, vida y fama”, pero sobre todo, que fuesen “abonados, ricos en cantidad de más de treyta mil ducados, y que no tenga tienda pública donde ellos asistan, ni la hayan tenido

dos años antes de su elección, y que no hayan sido oficiales (empleados) de ningún oficio, ni tenido tratos humildes<sup>289</sup>.

Esencialmente el Tribunal del Consulado era, de un lado, la corporación que agremiaba a todos los mayoristas arraigados en Lima, y de otro, el cauce por donde se ventilaban, en fuero privativo, las controversias que surgieren entre los comerciantes, actuando entonces como tribunal encargado de administrar justicia.

Además, El tribunal estaba constituido por el prior y los dos cónsules, que se reunían en audiencia judicial tres días a la semana. La razón de ser del Consulado era “... evitar pleitos largos, escritos y alegaciones de letrados”; cuando un agraviado acudiese ante el Tribunal, se limitaría a formular “relación simplemente de palabra” de la materia sometida a litigio. Por su parte, los jueces debían procurar “conectar a las partes, o antes de comenzar los pleitos o aun después de comenzados, para que no gasten sus haciendas y pierdan el tiempo”.

En definitiva, el Tribunal del Consulado reforzó entre los comerciantes del Virreinato la conciencia de constituir un colectivo muy poderoso, pero a la vez contribuyó a que la Monarquía obtuviese un flujo más sostenido de rentas, cooperando de esta forma a la defensa del Imperio. Además, significó un organismo financiero y de crédito indispensable para el desarrollo de la economía peruana, que no podía descansar exclusivamente sobre la minería. Por último, cuando a principios del siglo XIX el virrey Abascal hubo de hacer frente a las campañas de los insurgentes en el Alto Perú y en Quito, contó con la generosa disponibilidad de capitales que el Tribunal entregó largamente.

Bajo este contexto complejo se realizaron intervenciones y obras artísticas que formaron parte del Tribunal en las dos primeras décadas del siglo XIX. En efecto, esto condujo presenciar a los pintores y escultores activos en la ciudad, donde sobresale el nombre de José del Pozo por los encargos principales encomendado a su labor y posteriormente, a mediados de la segunda década, veremos cómo el limeño Pablo Roxas continuaría el trabajo emprendido por Pozo. Por otra parte, señalaremos que la intermediación entre artistas pintores y patrocinadores se realizó bajo la tutela del

---

<sup>289</sup> Busto 1994: 108-112.

presbítero Matías Maestro, esto nos lleva a formular una interrogante: ¿qué relación presenta los artífices y Matías Maestro durante los trabajos artísticos del Tribunal del Consulado de Lima? Su respuesta lo desarrollaremos a continuación.

Por el momento poco o nada se sabe sobre los trabajos artísticos realizados en el Tribunal del Consulado de Lima, como también, quiénes fueron los artífices que participaron en ellas a lo largo del trayecto del siglo XVII al XVIII. Los indicios sobre estos trabajos nos han permitido atestiguar a través de los documentos del libro de cuentas de la institución virreinal. Por ello, permitiremos a mencionar la participación de un pintor a fines del siglo XVIII que, no precisamente fueron de “gran mérito, sino, más bien, de obras de “brocha gorda”. Así, en el año 1792, localizamos al maestro pintor José Zapata que recibe 320 pesos por la “pintura barnices de la sala principal, pórtico, y puertas correspondientes de la Casa [administrativa]”<sup>290</sup>. Sobre este pintor se sabe que su nombre completo era José Hilario Zapata, además, en el mismo año de 1792 pintó unos cuadros para la capilla del Sagrario en la Catedral de Lima, siendo los asuntos *La Institución del Sacramento* y la *Postración de la Magdalena*, y que, además, hizo trabajos de dorador como la realizada para la mesa del altar mayor de la cofradía de Ntra. Sra. de Copacabana, en 1814<sup>291</sup>.

Como resaltamos líneas arriba, es recién a inicios del siglo XIX que observamos mayor participación de artífices en encargos del Tribunal del Consulado, y resulta interesante constatar que el presbítero Matías Maestro participe de intermediario en la aprobación de comprobantes de pago de cada obra realizada en la institución. El reconocido Maestro tenía bajo dirección las reformas artísticas efectuadas en la catedral de Lima hacia 1805, como bien señala Bermúdez en su *Fama póstuma [...]*<sup>292</sup>, de manera que agrupó a los artífices activos en la ciudad de quienes no se hace mención de sus nombres en ese contexto; pero podría tratarse de algunos de los artistas que están bajo su dirección en las obras del Tribunal del Consulado. Uno de las primeras obras constatadas a través de los

---

<sup>290</sup> AGN, TC-GO 4, leg.38, cuad.128, fol. 72.

<sup>291</sup> Harth-Terré 1964: 117.

<sup>292</sup> Durante los treinta días restantes de las exequias del arzobispo Gonzales de la Reguera se menciona que “en ellos movieron todos sus resortes las bellas artes baxo la dirección del ya aplaudido Don Matias Maestro”. Bermúdez 1805: C.



documentos se encuentra las pinturas de cielo raso, o también denominado *di sotto in su*<sup>293</sup>, que se realizaban en las cubiertas de los ambientes arquitectónicos y que tenían como finalidad el ilusionismo y la artificiosidad para el deleite del espectador.

De esta manera, en 1808, el tesorero del Tribunal del Consulado, Pedro José Pizarro, entrega 108 pesos al pintor Mariano Carrillo por “pintar de nuevo al óleo [el] deleitado Cielo raso del Archivo”<sup>294</sup>. En efecto, se menciona de un anterior cielo raso ubicado en la sala del archivo de quien no tenemos el nombre del autor, y en reemplazo de este se encargaría a Carrillo para la ejecución de uno nuevo. Por otra parte, se da cuenta de otro pintor que trabajó junto a Mariano Carrillo y que se encargaría de realizar otro cielo raso, pero este ubicado en la sala principal o de administración. Se trata de Vicente Gonzales<sup>295</sup> que recibe 300 pesos “por pintar al óleo el cielo raso de la sala de la adm<sup>n</sup>” y, además, “dar lustre con aceite a los cuadros de los santos Apostoles, al de la purísima Concepc<sup>n</sup> y a los de ntros. Augustos soberanos”<sup>296</sup>. Como describe el libro de gastos, la sala principal presentó una colección de lienzos que armonizaban entre el apostolado, los retratos de “augustos soberanos” que se trataría de los virreyes del Perú, y finalmente el cuadro de la advocación mariana de la Purísima Concepción que años más tarde sería remplazado por el obrado por José del Pozo.

Entre tanto, en 1808 sucedió un evento memorable en Lima: la proclamación y juramentación del trono de Fernando VII. Más que una proclamación real, la jura de Fernando VII fue la expresión de lealtad de pueblos y ciudades vinculados a la Corona<sup>297</sup>. En efecto, el peligro e inestabilidad sucedido en la monarquía española a consecuencia de la invasión napoleónica y la funesta actuación del monarca, se propició que en las capitales del virreinato se organicen los actos ceremoniales de exaltación del nuevo rey, Fernando VII. Así, en el momento de mayor crisis de la monarquía, la imagen del rey alcanzó

---

<sup>293</sup> El *di sotto in su* es una expresión italiana que significa mirar “desde abajo hacia arriba”, es una denominación del género pictórico decorativo.

<sup>294</sup> Se constata con el recibo n° 2. AGN, TC-GO4, leg.44, cuad.186.

<sup>295</sup> De Vicente Gonzales se sabe que en 1821 se dio cuenta de su fallecimiento en una de las batallas de defensa de la independencia peruana. Era soldado veterano, casado con doña Tomasa Zama (Harth-Terré 1964: 84).

<sup>296</sup> Se constata con el recibo n°3. Ibíd. AGN, TC-GO4, leg.44, cuad.186.

<sup>297</sup> Majluf 2013: 76.

también su mayor circulación<sup>298</sup>, y, como es debido, cada institución dependiente del estado virreinal debía preservar un retrato del monarca ausente, Fernando VII.

Bajo este contexto, en 1811, el Tribunal del Consulado, por intermedio del tesorero, Manuel de Rozas Zorrilla, buscó la asesoría de Matías Maestro para la ejecución del retrato del monarca Fernando VII. Como era de esperarse, la obra recaería en José del Pozo para la ejecución del retrato; de manera que se trataría de la primera obra documentada de este género hecho por Pozo.

El documento de obra del retrato lleva por título *Razon del costo que ha tenido el Busto de nro Augsto Catolico Monarca el Sr. Gn. Fernando 7º [...]*, e incluye, además del autor José del Pozo, otros artífices encargados a realizar el marco del lienzo. Sorprende, además, la cantidad sobresaliente para el retrato regio, con un precio total de 587 pesos, y su espacio a colocar en el centro del salón principal del tribunal por orden “verbal de los SS. Prior y Consules”<sup>299</sup>. En cuanto a la distribución de los pagos a los artífices de la obra fueron declarados por Matías Maestro, como bien consta su firma en los recibos. En primer orden, José del Pozo cobró por el retrato en formato de busto, un total de 125 pesos<sup>300</sup>; en segundo, el platero Agustín de Arpide cobró 436 pesos por las piezas de plata y oro del marco<sup>301</sup>; por último, el carpintero Martín Lopestegui cobró 26 pesos por realizar el marco ovalado del retrato y revestirlo de oro y plata<sup>302</sup>.

El retrato pintado por Pozo no ha llegado hasta nuestros días, posiblemente destruido por las revueltas independentistas de la década de 1820. Sin embargo, como constata la documentación, podemos suponer el impacto de su imagen alrededor de todo el alarde de riqueza y poder en la ornamentación de su marco y de las otras posibles replicas instaladas en otras casas gubernamentales de Lima. A ello hay que sumar cuál fue la fuente de grabada que utilizaron los pintores para plasmar la imagen de Fernando VII, y esto es posible confirmar con el retrato realizado por José Gil de Castro en 1815, conservado en el

---

<sup>298</sup> Ni en América ni en España se había visto nunca un despliegue similar de retratos reales. Circularon en medallas y monedas especialmente acuñadas para la jura, en piezas de loza y sobre pañuelos, engastados en joyas o impresos en humildes escarapelas de papel. *Ibíd.*: 76.

<sup>299</sup> AGN, TC-GO4, leg.44, cuad.203, fol. 6.

<sup>300</sup> *Ibíd.* fol.7.

<sup>301</sup> *Ibíd.*: fol. 8.

<sup>302</sup> *Ibíd.*: fol. 9.

Museo de la Nación. En esta, el pintor, debió de elaborar una composición propia, basada en una imagen de Antonio Carnicero y grabada en 1794 por Fernando Selma (Imagen 30), que muestra a Fernando VII cuando niño acompañado de su tutor, Felipe Scio de San Miguel<sup>303</sup>.

En junio de 1812 el tesorero del Tribunal del Consulado, Manuel Rozas Zorrilla, emprendió el nuevo registro de gastos y con ello quedó sentado las nuevas pinturas que realizó José del Pozo para el salón principal de la institución. La labor de intermediación de Matías Maestro hace posible que el sevillano participe en la ejecución de las pinturas, es más la confianza depositada al vitoriano condujo que el tesorero Rozas escriba una carta, en fecha el 6 de diciembre de 1811, dirigido a la administración del tribunal que hace mención sobre la responsabilidad entregada a Maestro para el resguardo del dinero destinado a Pozo para un lienzo que habría que realizar. En ella se lee: “El portador, aunque Andalúz[José del Pozo], es mas seguro p<sup>a</sup> conducir q<sup>e</sup>. su paisano [Matías Maestro] p<sup>a</sup>. guardar los doscientos cincuenta p<sup>s</sup>. valor del lienzo de esa sala, que ha de servir resguardado q<sup>e</sup>. el mio hasta la conclusión”<sup>304</sup>.

De lo anteriormente citado se menciona la cantidad de 250 pesos destinado a un lienzo para la sala principal del tribunal. Este obra se trata de la Virgen Inmaculada por el que Pozo se comprometió “por pintar de nuevo”<sup>305</sup> y reemplazar de una antigua imagen realizado por un artífice que desconocemos su nombre. A propósito de esta pintura, el historiador del arte Jaime Mariazza formuló una hipótesis con respecto a la fecha y patrocinado señalando que la fecha aproximada era entre 1790 y 1805<sup>306</sup>; sin embargo, como hemos comprobado en base a documentación de archivo, la obra estuvo planificada a fines del año 1811 y concluida para inicios de 1812. Por otra parte, se ha comprobado que el Tribunal del Consulado solicitó la asesoría de Matías Maestro para actuar como intermediario en la búsqueda los artífices y que esta recayera principalmente en José del Pozo.

---

<sup>303</sup> El grabado calcográfico (21,5 x 14,9 cm.) aparece como frontispicio del tomo I de Scio de San Miguel, Felipe, *Compendio de los libros históricos de la Santa Biblia* (1794). Majluf 2013: nota 14.

<sup>304</sup> AGN, TC-GO4, leg.45, cuad.210, fol.13.

<sup>305</sup> Ibid: fol. 14.

<sup>306</sup> Mariazza 1987: 36 y 37.

La imagen de la Inmaculada fue considerada patrona del Tribunal desde sus inicios en el siglo XVII, así es señalado en el capítulo primero de sus ordenanzas que establece:

por que el fin para que este tribunal se erige es caridad y justicia... y por que la serenísima virgen María Nuestra Señora Concebida es madre de caridad y misericordia... se le ofrece desde el principio este tribunal y se erige por patrona de el y así tendrá por armas que pondrá en todas las cosas que fueran suyas, edificios, tribunales, etc<sup>307</sup>.

Asimismo, debido a su importancia, el cuadro estuvo “situado en la sala de la adm<sup>on</sup> del R. Tral.” o también llamado salón principal. El cuadro actualmente se conserva en su antigua sede que ahora alberga el Tribunal Constitucional del Perú, en el centro de Lima. En cuanto a su aspecto formal la *Inmaculada del Tribunal de Consulado de Lima* (Imagen 31), presenta en primer plano a la virgen con el traje de colores blanco y azul, además agrega una aureola de doce estrellas y elimina el espejo de la mano de uno de los ángeles. Ella se presenta en un rompimiento de gloria en el interior de una sala iluminada. En este mismo plano lo observan tres personajes inclinados y con diferentes actitudes de asombro por lo ocurrido, ellos visten “según a la moda de fines del siglo XVI y primeros años del siglo XVII”<sup>308</sup>, y se trataría de “las figuras del Prior y Cónsules [...] Don Miguel Ochoa y Juan de la Puente Almonte y D. Pedro González Refolio”<sup>309</sup>. El segundo plano a la derecha se proyecta un pequeño estrado de dos escalones, y en ella se ubica un dosel rojo y el escritorio donde se han colocado unos tinteros. Finalmente, José del Pozo pudo inspirarse la composición central de la Inmaculada partir de una fuente trabajada según el grabado de Juan Antonio Salvador Carmona<sup>310</sup>(Imagen 32).

Al finalizar el año de 1812, el 23 diciembre, José del Pozo recibió por intermedio de Matías Maestro la elaboración de otros dos retratos para el Tribunal de Consulado. Por ambas pinturas recibió 150 pesos, siendo el formato de busto la elección para retratar a “los Exmos. S.S. Virrey de estos Reynos y [el] Conde de Vista Florida”<sup>311</sup>. En los sendos marcos de los retratos Matías Maestro contrató al alarife Jacinto Ortiz para la hechura de

<sup>307</sup> Ibid.: 36.

<sup>308</sup> Ibid.: 37.

<sup>309</sup> Vargas Ugarte 1968: 444.

<sup>310</sup> El grabado de Carmona está basado según el modelo de Inmaculada creado del pintor español Mateo Cerezo en el siglo XVII.

<sup>311</sup> AGN, TC-G04, leg.45, cuad.216, fol.13 y 38.

carpintería y al pintor José Mendoza para el dorado y bruñido, los artífices cobraron 60 pesos cada uno<sup>312</sup>. En total se gastó 270 pesos por los bustos retratados, a esto se suma 50 pesos entregados a Pozo por “retocar” el lienzo del monarca Fernando<sup>313</sup>.

Ahora, sobre el retrato del “Virrey de estos Reynos” no se da cuenta el nombre, pero se deduce por fecha de 1812 que el virrey en mención se trata de José Fernando de Abascal. A inicios del siglo XX, existió en el Museo de Historia Nacional un retrato del virrey Abascal que, según el inventario realizado por Emilio Gutiérrez de Quintanilla, está catalogado como anónimo, pero que él lo atribuye a Matías Maestro<sup>314</sup>, no obstante, podría haberse tratado del pincel de José del Pozo debido a que piezas artísticas del Tribunal del Consulado figuran en el catálogo del citado museo. Pero, en los años sesenta del siglo pasado, otro inventario de la época de la dirección de José María Arguedas (1964-1966) nos informa que este retrato se quemó en un incendio en el Palacio de Gobierno en 1921 y existente en la colección es una copia realizada por José Gutiérrez Infantas del pintado por Pedro Díaz en 1807<sup>315</sup>.

El segundo retrato, el “Conde de Vista Florida” es el título nobiliario que heredó José Baquijano y Carrillo de Córdoba, en 1812 fue nombrado consejero de estado por el que en 1813 partió a España para formar parte del Consejo de Regencia de España que, por entonces, la monarquía vivía una crisis total en cuanto lo político y social. En ese contexto, en 1813, el Tribunal de Consulado mandó a realizar un retrato en formato de busto y no de cuerpo entero como atribuye el investigador Wuffarden que en la actualidad conserva el Museo Pedro de Osma<sup>316</sup>.

---

<sup>312</sup> *Ibíd.*: fol. 1 y 13.

<sup>313</sup> No se indica a qué retrato de Fernando se trate. Sin embargo, podría ser el Fernando VII que pintó en 1811 o el Fernando VI que realizó en octubre de 1812. AGN, TC-G04, leg.45, cuad.210, fol.46.

<sup>314</sup> Gutiérrez de Quintanilla 1916: 35-36.

<sup>315</sup> Estabridis 2007: 58.

<sup>316</sup> Wuffarden 2006: 124.

### 2.3.5. La Gloriosa Patrona Santa Rosa de los Padres

De las pinturas de mediano formato que realizó para el Tribunal del Consulado lo continuaría el gran lienzo de la *Apoteosis de Santa Rosa de Lima* (Imagen 33), en el convento de Santa Rosa de los Padres. Sobre esta pintura se sabe poco y la misma fortuna ocurre con la obra del retablo donde se ubica el lienzo. Sin embargo, conocemos por información proporcionada en la *Reseña histórica del Santuario de Santa Rosa de Lima*, del padre dominico Menéndez Rua, refiere que la obra de la imagen de la santa limeña se encargó al pincel de José del Pozo y el diseño del retablo mayor se atribuye a Matías Maestro. A pesar de citar documentación de primera mano para el caso del pintor Pozo; no obstante, no tenemos constancia de su verificación al no haber accedido al archivo citado.

El citado Menéndez Rua establece que a inicios del periodo comprendido entre 1816 a 1828 el capellán del santuario, el padre Manuel Rodríguez, se realizó las obras de refacción la iglesia y el inmobiliario interno. Entre las muchas restauraciones se dice que “se reparó el techo; se hicieron dos arcos nuevos debajo del coro para sostener la bóveda de éste, se hizo la bóveda actual que sostiene el coro; se tapió la claraboya que estaba detrás del altar mayor”<sup>317</sup>, entre otras obras de infraestructura. Lo cierto es que estas obras se consideraban tan necesarias y fundamentales que se vieron precisos, para esta ocasión, reelaborar el antiguo altar mayor de Santa Rosa que, no es exactamente la fecha establecida por Menéndez, debido a que la obra de carpintería y ensamblado se empezó a inicios de 1813. Anterior a este retablo decimonónico, se da cuenta que en tiempo del padre Francisco Pérez del Castillo, capellán del santuario entre 1728 a 1738, se realizó los altares de la iglesia, donde “se gastó en los tres [...] el mismo valor de uno de solo de Churriguera”<sup>318</sup>. Dichos altares tenían por veneración a las imágenes de la Virgen del Rosario y de Santa Rosa; la imagen del Sagrado Corazón de Jesús; y, por último, Nuestra Sra. de las Mercedes. En efecto, a inicios del siglo XIX, las reformas conllevaron a realizar el nuevo altar mayor que tenía, por entonces, la imagen de la Virgen del Rosario, siendo de posible autoría del presbítero Matías Maestro.

---

<sup>317</sup> Menéndez 1939: 127.

<sup>318</sup> *Ibíd.*: 88.

El altar mayor se inició a inicios de 1813, durante la potestad del capellán Mariano Ildefonso Taborga (1790-1816)<sup>319</sup>. En cuanto a la dirección de la obra del altar no tenemos mayor información que la atribución a Matías Maestro hecho por Menéndez, puesto que las características formales incitan a pensar en ello. Por otra parte, el libro de entradas y gastos del convento de Santa Rosa de los Padres, que localizamos en el Archivo Histórico del Convento de San Francisco de Lima, nos informa sobre los montos económicos invertidos en la obra, más no los nombres de los artífices que participaron a excepción un maestro platero. Un primer dato es el inicio de la obra desde cero, a inicios de 1813 y su posterior ensamblado en el mes de setiembre por “el carpintero que armo el altar de Ntra. Madre”<sup>320</sup>. Luego de ello, entre 1814 y 1815, se tiene escuetos datos que no enriquecen a la información sobre la intervención del retablo mayor y, por consiguiente, no limitaremos a fechar en este contexto el lienzo de Pozo debido a que fue posterior al año de 1816.

Efectivamente, en el año de 1816 se concluye el altar mayor de la iglesia. El libro de gastos del convento presenta una sección donde se detalla la suma de cuentas que se realizó en la elaboración del altar, siendo el total invertido de 1071 pesos y 6 ½ marcos. El proyecto tuvo como fuente principal las limosnas recaudadas desde 1810 y, además, el cobro de alquiler de las dependencias y propiedades del monasterio<sup>321</sup>. En la nota de la cuenta dice:

De este Alcanse se rebajan dosientos pesos q<sup>e</sup>. se encargaron en el mes de Nob<sup>e</sup>. de Ochosientos trese en la cuenta de gastos p<sup>a</sup>. conclusión del retablo de nuestra m<sup>e</sup>. no habiéndose descargar p<sup>r</sup>. Haberlos dado de Limosna.

Según se manifiesta excede el gasto a la entrada q<sup>e</sup>. ha tenido este Conb<sup>to</sup> en los tres años de mi gobierno a mil setenta y un p<sup>s</sup>. seis rr. y medio<sup>322</sup>.

El único caso de un artífice nombrado es el maestro platero, Manuel Llerena, que cobró 390 pesos y 7 marcos por la elaboración de dos diademas para “la peana de N<sup>a</sup>. M<sup>e</sup>.” y por otras dos diademas para los “Santos de los nichos colaterales”<sup>323</sup>. Lamentablemente,

---

<sup>319</sup> Ibid.: 121.

<sup>320</sup> AHCSFL, vol. 6, sec. II – lib. n<sup>o</sup> 43, fol. 21v.

<sup>321</sup> Esto se da razón a lo largo de los 152 folios del *Libro de Entrada y Gasto de este Convento de Santa Rosa de los Padres. 1810-1846*. AHCSFL, vol. 6, sec. II – lib. n<sup>o</sup> 43.

<sup>322</sup> Ibid.: fol. 37v.

<sup>323</sup> Ibid.: fol. 38 y 38v.

estas imágenes no se ubican en su contexto original. En cuanto a la pintura y dorado del altar se cobró por unos 671 pesos, que obró el mismo maestro Llerena<sup>324</sup>.

Ahora, el lienzo de la apoteosis de la santa limeña realizado por Pozo no figura en libro de cuentas que hemos citado; sin embargo, el texto de Menéndez nos alcanza la información que la pintura de la apoteosis lo realizó nuestro artista, y esto según la cita del manuscrito redactado por padre Vicente de Zea, en 1830, que confirma la autoría. El lienzo aunque no lleva la firma y fecha escrita, y la referencia de Menéndez que nos dice “aunque no hemos podido precisar la fecha, por más que lo intentamos”<sup>325</sup>, nosotros alcanzaremos a delimitar su posible fecha de realización. Así, como bien se redacta en el libro de cuentas del monasterio, el altar mayor tuvo un tiempo prolongado de tres años para su conclusión, esto entre 1813 hasta 1816, de manera que los acabados finales se realizaron en el dorado y pintura por el maestro platero Manuel Llerena y, por consiguiente, la obra del lienzo tuvo que esperar por lo menos hasta el año siguiente para su ejecución. No obstante, por el gran formato de la pintura, la posibilidad de tiempo de conclusión de José del Pozo no podemos estimarlo con exactitud, pero podría situarse entre los años de 1817 a 1820. Ya en 1821, posterior a la declaración de la independencia, la comunidad de padres del monasterio redactaba sobre la necesidad de intervenir el dorado del altar mayor, concluido años atrás, y que por entonces ya estaba situada la imagen apoteósica de Santa Rosa. En el documento redactado señala:

En este Conv.<sup>o</sup> de nra. Gloriosa Patrona S.<sup>ta</sup> Rosa de Sta. María de la Ciudad de Lima, en diez y ocho días del mes de Noviembre de mil ochocientos veinte y un años, se congregaron en la celda de oficio, los Reverendos Padres que forman su comunidad, p.<sup>a</sup>. tratar de las cosas pertenecientes al culto divino, y al mayor esplendor, y decencias de las funciones sagradas: y estando así juntos se puso á la vista de todos, la custodia en q.<sup>e</sup> se coloca la Magestad en el tabernáculo del Altar mayor: sirviendo de renovar la admiración [...] **y a falta de dorado [del altar], tan necesario en una pieza q.<sup>e</sup> deposita a la deidad** [Santa Rosa de Lima]<sup>326</sup>.

A ello se suma una nueva solicitud de renovación en algunas estructuras del altar mayor debido a que “estaba muy debil, feo, y falto de algunos pedasos”, pero lo que resulta más interesante es la actualización en razón del “buen gusto” conforme al “ornato y

<sup>324</sup> *Ibíd.*: fol. 38v.

<sup>325</sup> Menéndez 1939: 128.

<sup>326</sup> AHCSFL, vol. 6, sec. II – lib. n° 43, fol. 74.



gravedad” del templo. A pesar de haberse terminado hacia solamente cinco años atrás, en 1816, el altar mayor había sufrido alteraciones en su transcurso. La necesidad de renovación se detalla:

q<sup>e</sup> se **formase un Sotabanco y frontal de moda, de obra lisa, y solida**, pues el presente estaba muy débil, feo y falto de algunos pedasos, por su poca consistencia. A esto reflexionó el Padre Nro. Prior, q<sup>e</sup> los fustes de madera, q<sup>e</sup> se debían hacer nuevos, y las hechuras la plata p.<sup>a</sup> q<sup>e</sup> la obra salga completa [...] q<sup>e</sup> por la confianza q<sup>e</sup> tenían en su **inteligencia y buen gusto**, esperaban saldria primorosa, y bien empleado q.<sup>o</sup> se gastase en la decencia de la Magestad, y todo lo necesario, y accesorio al ornato y gravedad de nro. templo, especialmente del altar mayor<sup>327</sup>.

### 2.3.6. Obras de la Iglesia del Sagrario. Pintura decorativa

Desde el año de 1798, Matías Maestro había emprendió el inicio de la reforma artística de la catedral limeña, tanto de sus retablos interiores como en las estructuras externas. Para 1803, el interior tuvo por concluido el púlpito y los nuevos retablos de Nuestra Señora de la Antigua (1799), Santa Apolonia y de los Reyes (ambos c.1798-1803) y años más tarde concluiría de la Inmaculada Concepción (1811)<sup>328</sup>. Entre tanto, otros retablos catedralicios que no adjudica la participación directa de Matías Maestro a través de los contratos de época, como es el caso del altar de San Crispín y San Crispiano que realizó el maestro carpintero Juan Pablo Mesías entre los años 1796 y 1801<sup>329</sup>. Por otra parte, la iglesia anexa a la catedral, el Sagrario, recibía las reformas interiores a inicios de la segunda década del siglo XIX, por supuesto el cargo y dirección lo tomaría el presbítero Matías Maestro.

El gran proyecto realizado por Maestro en la iglesia de Sagrario fue el altar mayor. El impulso estuvo en manos del mayordomo de hermandad catedralicia, Don Eugenio Valdivieso, que distribuyó por intermedio de Maestro el dinero dispuesto a los artífices que participaron en la obra más importante de la iglesia. Así dan cuenta los contratos concertados a inicios de junio del año 1815, que señala al maestro carpintero y alarife de la ciudad, Jacinto Ortiz, haber recibido 3704 pesos “por la obra del Retablo Mayor del

<sup>327</sup> Ibid.: fol. 74.

<sup>328</sup> AGN, Colección Francisco Moreyra y Matute, leg.15, cuad.403, fol.4.

<sup>329</sup> AGN, juzgado de Cofradías, leg.6, cuad.114, fol. 2-42; AGN, juzgado de cofradías, leg.13, cuad.314, fol.3-24.

Sagrario y otras agregaciones que se ofrecieron en dicho retablo”<sup>330</sup>. Anterior de la fecha señalada, en mayo de 1814, el mayordomo Valdivieso encomendó por 1811 pesos al escultor José Voto la obra de imágenes escultóricas que se colocarían en el retablo<sup>331</sup>. Sabemos que Voto no era un extraño para Maestro, pues años antes trabajó con el vasco para la ejecución de las efigies del Nacimiento del retablo de la Purísima en la catedral<sup>332</sup>.

Las obras continuaban con el transcurso de los meses de 1815, y una vez ensamblado el retablo se continuó el acabado decorativo. En el mes de septiembre, el pintor José Mendoza recibía la cantidad de 1532 pesos por el dorado del retablo, dos nichos de los santos, la baranda del comulgatorio y “otras demás menudencias”<sup>333</sup>. En el mismo mes, Matías Maestro designa al maestro vidriero, Pedro Pérez, para la postura de las lunas que debían colocarse en el tabernáculo del altar<sup>334</sup>. Llegado el mes de octubre, localizamos a José del Pozo acompañado de Pedro José Díaz, actuando como maestros pintores encargados en la obra de lienzos de temática apoteósica y decorativa respectivamente, aunque no se señala explícitamente quién estuvo a cargo de qué obra, deducimos que se trataba del ático en formato de media luna (34 y 35) y el camarín ubicado detrás del altar (Imagen 36 y 37). El precio que recibe Pozo es 1767 pesos, por lo que evidencia el precio la obra debía ser considerable como el gran lienzo apoteósico que en la actualidad se encuentra repintado, no obstante, Pedro Díaz obtiene 414 pesos por el pequeño camarín ubicado detrás del altar mayor<sup>335</sup>.

A fines del mes de octubre, Matías Maestro – además de dirigir y diseñar el nuevo altar – se encargaría de realizar los transparentes de las ventanas del retablo por 24 pesos<sup>336</sup>. El empleo de este recurso artístico tenía por objetivo crear efectismos de sus retablos<sup>337</sup>, ya que la inclusión del *transparente* permite realizar juegos de luz atendiendo a la simbología de la liturgia<sup>338</sup>. Es de notar que, a principios de la siguiente década, en 1823, se documenta

---

<sup>330</sup> AGN, Juzgado de cofradías, leg.17, cuad.455, recibo n°35.

<sup>331</sup> *Ibid.*: recibo n°36.

<sup>332</sup> AGN, Colección Francisco Moreyra y Matute, leg.15, doc.403, fol.4 y 5.

<sup>333</sup> AGN, Juzgado de cofradías, leg.17, cuad.455, recibo n°32.

<sup>334</sup> *Ibid.*: recibo n°39.

<sup>335</sup> AGN, Juzgado de cofradías, leg.17, cuad.472, fol.6v y 7r.

<sup>336</sup> *Ibid.*: recibo n°33.

<sup>337</sup> Kusunoki 2006b: 191.

<sup>338</sup> Bonet 2001: 641.

que Maestro volvió a realizar un lienzo “transparente” que se colocó en el retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia dominica de Lima.

### 2.3.7. Una alegoría en el Palacio Virreinal

A principios de enero de 1821, días antes de deponer su cargo, el militar y político español Joaquín de la Pezuela dirigía su gobierno desde el palacio virreinal que había ocupado desde mediados de 1816. Durante este transcurso de cinco años tuvo consecuencias cercanas que se hicieron sentir los estragos de un futuro próximo, esto condujo a Pezuela a tener dificultades no solo para adaptarse a su nuevo papel sino también para hacer frente a problemas financieros y estratégicos cada vez más complejos. Por lo que dos elementos fundamentales destruyeron el gobierno del virrey Pezuela: el colapso financiero del régimen, causado por el cese total de los envíos marítimos de España, y la brillante estrategia de José de San Martín de cruzar los Andes para atacar no el Alto Perú, como los rebeldes de Buenos Aires habían estado haciendo durante seis años, sino Chile, el flanco sur del Perú<sup>339</sup>.

Bajo este contexto y clima engorroso, en enero de 1821, se realizó un inventario general de los muebles y adornos que compró la Real Hacienda por orden del virrey Pezuela. Los encargados del inventario fueron los funcionarios Don Manuel Genaro Villota y Juan José de Leuro. Los datos registrados nos informan que entre los bienes muebles hubo algunas piezas resaltantes por su carácter artístico, desde platería fina a lienzos pintados, aunque en su mayoría es obra de artífices anónimos, no obstante, el inventario subraya el nombre del pintor. Así, entre las habitaciones conformadas por el palacio virreinal, es en la “sala de corte” donde se ubica “un lienzo alegórico, pintado al olio [sic] por D. José del Pozo”<sup>340</sup>. Sobre esta pintura no se deja implícito más detalles que solo descrita por su género.

Años antes del inventario del palacio, en su testimonio de viaje *Navegación desde Río de Janeiro, por el Cabo de Hornos, y llegada al puerto del Callao en la costa del Perú*,

---

<sup>339</sup> Anna 2003: 179.

<sup>340</sup> Ugarteche 1967: 404.

el ruso Vasilii Mikhailovicht Golovnin describe las ciudades de Lima y Callao en el año de 1818. El capitán ruso llegó a Lima para cumplir con un encargo del Embajador de España en Río de Janeiro, quien debía informar cuanto antes al virrey del Perú del estado de las relaciones españolas con esa Corte porque “así lo exigía la seguridad de las posesiones españolas en la América del Sur”<sup>341</sup>. El encuentro con el virrey Pezuela se lograría el 11 de febrero de cuya visita los describe con distinción y elocuencia, y su asombro por el interior del palacio es de consideración para nosotros porque nos conduce al descubrimiento del “lienzo alegórico” catalogado años más tarde. En su testimonio Golovnin relata:

el Palacio del virrey muchas habitaciones estaban arregladas con gran magnificencia, mientras que otras eran, al contrario, demasiado sencillas. A mí me pareció el mejor y más adecuado **adorno una pintura trazada con bastante arte en la puerta del despacho del Virrey, que representaba a la diosa de Justicia, del tamaño de una persona humana**. Con todo, puede ser que no siempre le ayude la diosa en sus consejos<sup>342</sup>.

El testimonio señala que el lienzo se trataba de una diosa de la Justicia, aunque no se haga hincapié a los atributos que presente el personaje no tenemos fehacientemente la exactitud de tal atribución. Un dato más resaltante es las medidas del lienzo, pues considera que la pintura tiene “tamaño de una persona humana”, por lo que consideramos que, para determinar la medida desde la visión del espectador, Golovnin podría haber situado el cuadro en una talla promedio de un hombre adulto, esto en 165 o 175 centímetros de alto. El gran formato de lienzo es una característica en la obra de José del Pozo como se ha podido comprobar a través de la producción citada anteriormente.

La fecha de ejecución del cuadro alegórico está ausente en el registro de bienes del Real Palacio, pero se sabe que para febrero de 1818 Golovnin pudo presenciarlo en el despacho del virrey o también titulado como “sala de corte” según el inventario de 1821, por cuanto el lienzo ya estaba ocupando un espacio. No obstante, en el libro de *Cuenta de los gastos causados en la refacción y adorno del Real Palacio*, con motivo de la entrada del virrey Joaquín de la Pezuela en 1816, presenta una sección de los gastos realizados por los pintores convocados para obrar en el palacio donde se incluye el nombre de José del Pozo. Se sabe que el pintor cobró 200 pesos por “la pintura al óleo q<sup>e</sup> se ha hecho en la Sala de

---

<sup>341</sup> Golovnin 1971: 147.

<sup>342</sup> *Ibíd.*: 155 y 156.

Corte”<sup>343</sup>. Entonces, a partir de la participación en las obras de la refacción del Real Palacio, esto en 1816, Pozo pudo haber ejecutado el gran lienzo alegórico para la Sala de Corte del virrey Pezuela, otros detalles no describen el lienzo por estas fechas. No será hasta finales de la década de 1820 que un viajero pormenoriza la pintura.

En los primeros años de la naciente república peruana, la descripción del viajero norteamericano Charles Samuel Stewart en su *Cartas sobre Visita al Perú en 1829*, destaca la presencia de “una pintura alegórica muy grande” en la sala de recepciones del gobierno. Esta obra bien podría tratarse del óleo de Pozo, en diario de viaje se lee:

Una pintura alegórica muy grande cuelga de la pared encima de ella. La figura principal representa al genio del Perú, con vestido de los Incas, que consiste de una túnica amarilla, abierta alrededor del cuello, con mangas cortas, y un cordón a la cintura. Una capa escarlata amarrada en nudo sobre el pecho, cae detrás de los hombros; mientras que las sandalias completan la vestimenta y una cinta de oro alrededor de la cabeza, adornada por una corona de plumas. En una mano lleva un escudo, y la otra señala una columna – que termina en la punta en un sombrero de la Libertad – en cuyo fuste están los nombres de las repúblicas de Sud América. En su base, están incrustados las insignias de los diversos estados, y varios emblemas militares y civiles; mientras que una cornucopia arroja los ricos frutos del país; y a la distancia se ve el océano con embarcaciones, insinuando los recursos comerciales de la república<sup>344</sup>.

### 2.3.8. La Gloriosa Santa Rosa del convento dominico

El detallado estudio sobre la iglesia Santo Domingo de Lima, realizado por la historiadora del arte Martha Barriga, nos da a conocer la reforma constructiva y artística del interior y exterior del templo dominico. Para la investigadora las modificaciones debieron iniciarse en 1796 y probablemente concluyera en 1808, sin embargo las obras aún continuaba en 1807 hasta que se prolongaron en otros aspectos hasta el año 1822 cuando se consigna el encargo de un nuevo retablo para la capilla de Nuestra Señora del Rosario de

---

<sup>343</sup> En el documento se da cuenta de los pintores activos en 1816, de cuyos nombres tenemos: Francisco Xavier Aguilar, Anselmo Morales, Teodoro Junco, Ángel Galloso, Nicolás Salcedo, Pablo Roxas, Pedro Molina, José Donoso, Tadeo Viteri, José Eusebio Castillo, Juan Esteban Morales, Pedro Flores, Januario Servantes, Domingo Urrueta, Pablo Miranda, José Abra, José Leandro Cortés, Martín Babilón, Felipe Quinto y Antonio Ximeno. BNP, 2000012655, Colección General, Sign.D5979, fol.18r.

<sup>344</sup> Stewart 1973: 323.

los Españoles<sup>345</sup>. Lo cierto es que Matías Maestro fue el supervisor de dicho proyecto durante el priorato de fray Agustín Contreras (1796-1806), y a poco tiempo de emprender sus trabajos, se había terminado en 1799 la construcción del camarín de la Virgen por el carpintero Juan Pablo Bermúdez y las pinturas que decoró Francisco Xavier Aguilar, con escenas sobre el ciclo de vida y “misterios de Nuestra Señora”<sup>346</sup>, además del nuevo revestimiento del retablo de Nuestra Señora del Rosario a cargo del “Maestro Pintor y Dorador”, el catalán Don Felix Batle, con el apoyo de Don José Pateri<sup>347</sup>.

Muchos fueron los artistas convocados por Maestro para la refacción del altar de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, entre estos citamos a: José del Pozo, Marcelo Cabello, Jacinto Ortiz, José del Corral, José Mendoza, Francisco Xavier Aguilar, José María Arismendiz, Pablo Rojas, Mariano Carrillo, José Alarcón, Domingo de Urreta, Andres Barrera, Manuel Torres, Manuel León y Salvador Balpon. Los contratos señalan la dirección emprendida por Matías Maestro, pero además interviene directamente en 1807 descolgando “uatro arcos de vidrios y el lienzo de los Pontífices”<sup>348</sup> y para el año de 1823 realizaría unas pinturas de transparentes para el nuevo retablo<sup>349</sup>. En ese contexto Pozo emprende su labor con las pinturas decorativas del camarín y el retablo de la cofradía.

Es así que ha llamado del vitoriano realiza la pintura de “dos visos”<sup>350</sup> o transparentes en los camarines de las altares, por lo que recibió 109 pesos, esto en el mes de octubre de 1807<sup>351</sup>. Por el alto precio proyectado hace pensar que José del Pozo debió realizar dicha pintura en un gran formato, como el que elaboró por 200 pesos, en 1820, a pedido del mayordomo de la cofradía, el señor Antonio de Vértiz. En gran lienzo debía colocarse el muro lateral izquierdo del transepto de la iglesia y esta se trataría de la pintura

---

<sup>345</sup> Barriga 2004: 77.

<sup>346</sup> AHBPL, PE\_0006\_AHBPL\_COF\_ROS\_029, Libro de cuentas de la Cofradía de Españoles Nuestra Señora del Rosario (Convento Santo Domingo), fol. 497r.

<sup>347</sup> Ibid.: fol. 475v.

<sup>348</sup> AHBPL, PE\_0006\_AHBPL\_COF\_ROS\_033, Libro de cuentas de la Cofradía de Españoles Nuestra Señora del Rosario (Convento Santo Domingo), fol. 27r.

<sup>349</sup> AHBPL, PE\_0006\_AHBPL\_COF\_ROS\_053, Libro de cuentas de la Cofradía de Españoles Nuestra Señora del Rosario (Convento Santo Domingo), fol. 476v.

<sup>350</sup> Un visto de altar es un cuadro pequeño de tela, con su bastidor, con el cual cubren las puertas del sagrario, donde está el Santísimo Sacramento. La Real Academia Española 1791: 849.

<sup>351</sup> AHBPL, PE\_0006\_AHBPL\_COF\_ROS\_033, Libro de cuentas de la Cofradía de Españoles Nuestra Señora del Rosario (Convento Santo Domingo), fol. 52r.

que actualmente preside el espacio, ahora conocida por su iconografía como *Los desposorios místicos de Santa Rosa de Lima*. El libro de cuentas señala:

Por 200. pesos entregados al licenciado D<sup>n</sup>. Matias Maestro para q<sup>e</sup> por su mediación concluye D<sup>n</sup>. Jose Pozo el lienzo grande que se alla en la Capilla de N. M. y S.<sup>ra</sup> del Rosario, **pues siendo una obra del mayor merito** no debía quedar sin acabarse. Provengo á la Ylus.<sup>tre</sup> Hermandad de q<sup>e</sup> mi antecesor D<sup>n</sup>. Diego Aliaga pensó en esta misma obra, para la cual adelanto a Dho Pozo 50. pesos, y no se hizo la obra quedandose con el dinero el expresado Pozo: pero con motivo de la referida obra le descontó los citados 50 pesos, y no queriendo recibirlos el predicho D<sup>n</sup>. Diego solo son de cargo según el Documento N<sup>o</sup><sup>352</sup>.

El calificativo “obra del mayor merito” ya era señalado en los lienzos de San Diego de Alcalá realizado en 1795, por lo que resulta interesante como era contemplado por los comitentes la destreza técnica del pintor. Y por “mérito” debe entenderse según lo definido por La Real Academia Española como “la acción ó derecho que uno tiene al premio por lo bien hecho”<sup>353</sup>. De igual calidad puede citarse los dos retratos colocados en el nuevo altar, en 1824, estos eran “de Santa Rosa y Virgen de Belen por orden de dicho D<sup>n</sup>. Matías [Maestro]”<sup>354</sup>. Al parecer debe tratarse de las dos pinturas ovales ubicadas en el actual altar de la Virgen del Rosario, su fineza y académica pincelada de los rostros nos hace suponer que se tratan de su autoría (Imagen 38 y 39).

Ahora bien, *Los desposorios místicos de Santa Rosa de Lima*, (Imagen 40) Pozo produce la gala y destreza de sus conocimientos de construcción de espacios arquitectónicos, y siguiendo un la composición de la estampa *La religión y la música* de Salvador Carmona (Imagen 41) reelabora el contenido de la misma. El personaje principal, una mujer joven, está inclinado y se dirige una dama que está sentada y sosteniendo una

---

<sup>352</sup> AHBPL, PE\_0006\_AHBPL\_COF\_ROS\_053. Libro de cuentas de la Cofradía de Españoles Nuestra Señora del Rosario (Convento Santo Domingo), fol. 163v y 164r. El citado libro de cuentas no contiene entre sus folios el recibo de pago firmado por José del Pozo, por el contrario, esto no sucede con otros recibos de artífices que si se encuentran en dicho documento, todo ello hace pensar que el recibo del pintor fue extraído del libro de cuentas. En el transcurso de la investigación se logró ubicar el recibo que actualmente se conserva como parte de la colección de manuscritos del historiador Rubén Vargas Ugarte, perteneciente a la Universidad Antonio Ruiz de Montoya (Lima, Perú), el pequeño folio está catalogado en el tomo 43, expediente 24, título “Recibo de pago por José del Pozo”, este contiene la razón expresa del pintor de haber recibido 200 pesos como pago por la conclusión del lienzo que está en la capilla de Nuestra Señora del Rosario, fechado el 30 de diciembre de 1820.

<sup>353</sup> La Real Academia Española 1817: 569.

<sup>354</sup> AHBPL, PE\_0006\_AHBPL\_COF\_ROS\_053. Libro de cuentas de la Cofradía de Españoles Nuestra Señora del Rosario (Convento Santo Domingo), fol. 476r.

gran cruz. Está acompañada de tres niños desnudos que portan instrumentos y una partitura musical. Cierra la escena un gran recinto arquitectónico dispuesto de columnas de fuste estriados y hacia el fondo un muro con la abertura de un óculo en la parte superior.

En la pintura se reinterpreta la escena del grabado. La santa se arrodilla sobre una tela que cae sobre los escalones, observa a un niño desnudo sentado sobre una nube que se eleva sobre el piso, y se encuentra acompañada de ángeles portadores de atributos de la santa dispuestos en distintas actitudes. Un gran arco de medio punto sostenido por columnas pareadas fuste liso y apariencia marmórea compone el marco escenográfico que se extiende hasta el plano de fondo. En ella se observa parte de la cubierta sobre la que cuelga una larga cadena que sostiene una lámpara, además de un arco sostenido por una pilastra abre hacia un muro que aparenta a una portada que recibe mayor iluminación.

### **2.3.9. El retrato del Libertador del Perú**

Luego de firmar el acta de la declaración de la independencia, José del Pozo no esperaba mucho para recibir encargos de la naciente república peruana. En 1822, el cabildo de Lima organizó, en la plaza mayor, una festividad con motivo de la conformación del nuevo congreso, y se contrató a un grupo de artífices para la ejecución del ornamento y arquitectura efímera al mismo estilo de las celebraciones virreinales. El encargado de dichas obras fue el escultor y alarife Jacinto Ortiz que, con experiencia en obras de similitud envergadura, levantó arcos triunfales frente al cabildo y encomendó las pinturas a José de Pozo. Así, encontramos en un recibo de cuentas que, fechado el 23 de septiembre, Ortiz entregó a Pozo una cantidad 144 pesos para la ejecución de pinturas de escudos y letras transparentes<sup>355</sup> que se colocaron en los arcos triunfales, y lamentablemente por su carácter efímero no existen en la actualidad.

Pero la gran obra que realizaría en la etapa república fue el retrato de Simón Bolívar. En efecto, la imagen de Bolívar constituía un símbolo de libertad en territorios americanos y, por esta razón, los establecimientos gubernamentales de las nacientes repúblicas destinaran a la ejecución de retratos del “Libertador”. Uno de los primeros

---

<sup>355</sup> AHML, Tesorería, propios y arbitrios, caja n° 21, doc.179, fol.66r.



retratos documentados que se tiene constancia es el realizado por Pablo Rojas para municipalidad de Lima que, en oficio emitido el 10 de marzo de 1825, se notifica el pedido realizado por el intendente don Agustín Vivanco. En el documento se lee:

Encargado por VS.Y. con el S. Yntend<sup>te</sup>/ de la Provincia D. Agustín Vivanco p<sup>a</sup>. el / retrato de S.E. el Libertador q<sup>e</sup>. se ha de colocar/ en la Casa Capitular, despues de haberse soli-/ citado los mejores **Profesores del dibujo**, se ha/ elegido, á D. Pablo Rojas, el q<sup>e</sup>. se halla tra-/ bajando, y ofrece cumplir la Obra en todo el/ mes ajustado en doscientos p<sup>s</sup>. loq<sup>e</sup>. Pongo en/ noticia de VS.Y. p<sup>a</sup>. su intelig<sup>a</sup>.<sup>356</sup>

Como señala el documento se informa la elección de Pablo Rojas a través de una convocatoria de los mejores “Profesores del dibujo”, razón por la cual destaca por encima de importantes pintores como José del Pozo, Francisco Javier Cortés y José Gil de Castro. De hecho, Rojas establecería su prestigio al realizar este retrato, además, de establecer en este periodo de su más alta fama<sup>357</sup>. Sin embargo, meses después del retrato de Rojas, el Estado convocaba a José del Pozo y José Gil de Castro para la ejecución de retratos del “Libertador”.

De esta manera, el retrato de Bolívar realizado por nuestro pintor lo comisiono el consejo de gobierno. Así se lee en la *Gaceta de Gobierno de Lima* del 25 de septiembre de 1825: “Pagados a don José Pozo, a cuenta del retrato de S.E. el Libertador, que esta encargado de hacer”<sup>358</sup>. Al siguiente mes, en octubre, el consejo vuelve a ejecutar el oficio y declara la categoría de oficio de “retratista” a Pozo. Se transcribe:

Palacio 13 de octubre de 1825.  
Que se libren contra los fondos del Estado a/ favor del **retratista** D<sup>n</sup>. José del Pozo los/ doscientos veinte y cinco pesos es que ha contratado/ el retrato de el E. el Libertador  
P.O. de S.E.<sup>359</sup>

Al parecer el Estado quedó satisfecho con la calidad del retrato del “Libertador”, pues meses más tarde se volvería a llamar a Pozo para que realice otro lienzo. En este caso

---

<sup>356</sup> Esquivel 2015: 125.

<sup>357</sup> *Ibíd.*: 125.

<sup>358</sup> “Pago por retrato del Libertador”, 25 de septiembre, *Suplemento a la Gaceta del Gobierno* 1825: 2. También ver: AGN, Tesorería General, Libro manual de cargo y data, 1826, H-4-1616, fol.135r.

<sup>359</sup> AGN, Documentos Supremos, O.L.113-41, recibo n.25. Este mismo documento fue publicado en la revista *Mar del Sur* (1949), “José del Pozo, pintor de Bolívar”, p.81.

fue la entidad del Ministerio de Hacienda que comisiona al pintor para la ejecución del nuevo retrato, y nuevamente observamos como en un suplemento de la *Gaceta de Gobierno de Lima*, del 27 de noviembre de 1825, se menciona: “Idem a don José Pozo a cuenta del retrato de que esta encargado”<sup>360</sup>. Para inicios del mes de diciembre el Estado confirmaba por medio de un decreto supremo:

Lima, Diciembre 5 de 1825.

Que por el Ministerio de Hacienda se libre doscientos/ pesos a D. José Pozo contra la Tesorería del/ Consulado por la hechura de un retrato de cuerpo/ entero de S.E. el Libertador a que se le/ remitirá luego que sea perfectamente acabado.

P.O. de S.E.<sup>361</sup>

### 2.3.10. La casa de Comedias

Meses después de realizar el retrato de Simón Bolívar, el “Libertador”, ubicamos a José del Pozo trabajando nuevamente en la escenografía del Coliseo de Comedias de Lima y, desde luego, el llamado encomendar dicha obra lo realizó Matías Maestro que, por entonces, era director de la Beneficencia Pública de la ciudad. Es de notar, como bien ha indicado Vargas Ugarte, que Pozo realizó estas decoraciones escenográficas desde 1815,<sup>362</sup> y cuyo rumbo profesional estuvo en un constante requerimiento para diseñar las obras teatrales como, por ejemplo, el realizado el 19 de setiembre de 1816 en el que se representó la “Tragedia de los Templarios” y del cual el suplemento de la *Gaceta de Gobierno de Lima* lo calificó como una “magnífica decoración”<sup>363</sup>, a esto se suma otra decoración escenográfica que realizó en el mes de noviembre del mismo año y cuyo tema fue “La Delirante, obra original de una mujer española, que hace honor a la nación”<sup>364</sup>. En efecto, las obras de teatro en la Lima de entonces significaban acoger representaciones seguidas de un alto costo de inversión, pero ello no constituía una dificultad para el asentista del teatro de modo que se propuso “el modo de reparar un defecto tan notable [de inversión]” y, por otra parte, “asear y reformar el foro [del teatro]”. De este modo, el público ciudadano lograría asistir a estos eventos en un año con “doce decoraciones del mejor gusto” que serían

<sup>360</sup> “Pago a cuenta por un retrato José Pozo”, 27 de noviembre, *Suplemento a la Gaceta del Gobierno* 1825: 2.

<sup>361</sup> AGN, Documentos Supremos, O.L.113-53.

<sup>362</sup> Vargas Ugarte 1968: 444.

<sup>363</sup> “TEATRO”, 14 de septiembre de 1816, suplemento de la *Gaceta del Gobierno de Lima*.

<sup>364</sup> “TEATRO”, 9 de noviembre, 1816, *Gaceta del Gobierno de Lima*, p. 690.

dirigidas y ejecutadas por un “Profesor”, por la cual Pozo fue nombrado desde entonces y, en efecto, este título se seguía otorgado al pintor en la siguiente década como “el único profesor que hay en el País, de esta clase de obras”<sup>365</sup>. En efecto, en 1826 se da cuenta las remodelaciones del teatro en la “Razon q. manifiesta la reforma hecha en la Casa Coliseo”, escrito por el administrador Juan de Dios Zuñiga, en donde se indica las pinturas que se estuvieron realizando a mediados del año:

Decoraciones/ Una Casa de Campo de dos terminos pintada p. el profesor Poso/ Una Sala brillante para los Dramas modernos p r el mismo/ Un Atrio magnifico para puestas trágicas, retocado absolutam<sup>te</sup> y aumentados sus bastidores, por el mismo profesor/ Un rompimiento y bambalinas por Ydem<sup>366</sup>.

Como bien señala el historiador del arte Kusunoki “el texto evidencia el carácter barroco de las decoraciones en el que Del Pozo estaba especializado”<sup>367</sup>, que de hecho no lo había aprendido en Lima sino, más bien, en Sevilla a razón de las enseñanzas impartidas por su padre Pedro del Pozo que era “especializado en máquinas teatrales”<sup>368</sup>. Luego de concluido esta actividad pictórica, ubicamos que el 12 de abril de 1828 Matías Maestro recibía 500 pesos para la refacción del Coliseo<sup>369</sup>, este dinero fue dirigido a manos del carpintero José Pequeño<sup>370</sup> para ejecutar dicha obra. Inclusive el arquitecto Ygnacio Martorell que, participó en la refacción de las torres de la catedral de Lima a fines del siglo XVIII, lo encontramos realizando la restauración de “la obra de la Fachada de dho. Coliseo” por 255 pesos<sup>371</sup>. Las restauraciones se alargarían hasta entrado el año 1830, donde nuevamente se contrata a Pozo para renovar obras del “telon de voca” del teatro, última actividad realizada en vida. Así dentro de los puntos señalados en el documento de las “Condiciones para la subasta de la casa de comedias” se menciona en el punto quinto:

Para el día primero de Abril próximo se hará un telon de voca del mejor gusto y dos decoraciones nuevas por lo menos; y en el resto del año entrante otras

---

<sup>365</sup> AHBPL, PE\_0006\_AHBPL\_HOS\_SAD\_84, fol. 250r.

<sup>366</sup> Ibid.: fol. 253r.

<sup>367</sup> Kusunoki 2006b: 204.

<sup>368</sup> Muro 1961: 25.

<sup>369</sup> AHBPL, PE\_0006\_AHBPL\_HOS\_SAD\_84, fol. 302r.

<sup>370</sup> El carpintero José Pequeño formo parte de los artífices que estuvieron bajo dirección de Matías Maestro en la obra del retablo de la Virgen del Rosario en la Iglesia de Santo Domingo, a inicios de 1820.

<sup>371</sup> AHBPL, PE\_0006\_AHBPL\_HOS\_SAD\_84, fol. 303r.

seís; y sucesivamente se renovarán quatro al menos cada año; todo de mano del **único Profesor de teatro** d<sup>n</sup> Jose del Pozo<sup>372</sup>.

Nuevamente encontramos la reafirmación del título del pintor “único Profesor de teatro”, lo que puede considerarse la destacada y sobresaliente posición de Pozo en el círculo de artistas activos de Lima a inicios de la república. Sin embargo, el rumbo cambiaría tras su fallecimiento en 1831, concluyéndose la etapa de la pintura virreinal de uno de los últimos pintores barrocos en la ciudad, que comprendió las exigencias del gusto estético local y cuyo personal estilo de ostentosas escenas religiosas y profanas de grandes lienzos que componen dinámica, colorido, escorzos, perspectivas conjugados por rompimientos de gloria y teatralidad arquitectónica fue muy requerido en el contexto del epílogo virreinal.

Prueba de estos gustos por la pintura religiosa en su género de escenas hagiográficas no tendría continuidad posterior al gran ciclo pictórico de San Pedro Nolasco, en el convento mercedario de Lima, por el contrario, solo encontraremos encargos particulares en donde los lienzos de vida de los santos disminuyen en cantidad. Así fue el caso de las dos pinturas sobre lienzo que realizó José del Pozo sobre San Diego de Alcalá y que fueron comisionadas por el español Diego Antonio de la Casa y Piedra, formando parte de la capilla homónima en el interior de la iglesia San Francisco de Asís en Lima. En este sentido trataremos de construir el contexto histórico y espacial de la capilla de San Diego de Alcalá, una aproximación biográfica del comitente, el contrato y traslado interno de los lienzos y finalmente hacer un análisis formal de los cuadros.

---

<sup>372</sup> Ibid.: fol.367.

### CAPÍTULO III: LOS LIENZOS DE SAN DIEGO DE ALCALÁ

Para la orden franciscana<sup>373</sup>, en su convento limeño, la devoción hacia sus propios santos era primordial y debía ser impulsado hacia la comunidad. Por ejemplo, se realizó una fuerte empresa artística a nivel de imágenes por parte de los franciscanos, desde principios del siglo XVII hasta promediar el último tercio de esta centuria, con objetivo de exaltar las virtudes de la vida de San Francisco de Asís. De ello se generó dos grandes series pictóricas de la biografía del santo seráfico, la primera realizada hacia 1625 se trabajó en la técnica de temple sobre muro y tuvo como posibles autores a Domingo Gil, seguidor arcaico de Mateo Pérez de Alesio, quien trabajó los muros del norte y el este, y el otro artífice fue el sevillano Leonardo Jaramillo que decoró el muro del lado oeste y que posiblemente fue llamado hacia 1635 para realizar dichos trabajos<sup>374</sup>. La segunda serie realizada sobre soporte de lienzo y técnica al óleo se concertó en octubre de 1671, en que las disposiciones y asesoría lo tuvo el sacristán mayor Fray Juan de Benavides, y en cuanto los artífices partícipes fueron Diego de Aguilera, Francisco de Escobar, Pedro Fernández de Noriega y Andrés de Liébana, autodenominados como “Maestros del arte de la pintura”<sup>375</sup>.

Lo mismo sucedió con miembros de la orden como es el caso de Francisco Solano que fue beatificado a mediados de la década de 1670, y cuya campaña de imágenes tuvo éxito durante las celebraciones realizadas en Lima. En el impreso titulado *Solemnidad festiva, Aplausos Públicos (...) de la Beatificación del bienaventurado S. Francisco Solano*

---

<sup>373</sup> En el mismo año de fundación de Lima, esto en 1535, llegaron los padres franciscanos y por solicitud de Fray Francisco de la Cruz les concedió el entonces primer gobernador de la ciudad, Francisco Pizarro, “que hiciesen su convento señalándoles sitio fuera de la población, dándoles un año despues otro terreno bastante reducido dentro de la ciudad en el cual principiaron a edificar la iglesia y el convento con el título de Convento grande de Jesús” (Fuentes 1858: 373). En efecto, el convento se integra con la llegada de los miembros de la orden franciscana y se logra fundar definitivamente en el año de 1546, así se logró iniciar la edificación del recinto habitacional y de una pequeña iglesia que años más tarde sería la capilla de Nuestra Señora del Milagro (Ramírez del Villar 1974: 8). A propósito de esta primera obra arquitectónica, el historiador Manuel de Mendiburu señala: “La pequeña iglesia que se levanto entonces, fue la que hoy se conserva con título de capilla de Nuestra Señora del Milagro. El coro en que allí rezaba la comunidad era de terraplén de una vara de elevación y rodeada de asientos de adoves: en aquel tiempo las casullas eran de paño y solo una habia de tafetán. Los religiosos comían sin manteles; en sus celdas, sin puertas, se cubria la entrada con una manta; y ninguno tenia colchón” (Mendiburu, t. II 1876: 463).

<sup>374</sup> Stastny 2013: 218.

<sup>375</sup> Lohman Villena 1941: 346.

(1679), escrito por Fray Gregorio Casasola se dan cuenta las celebraciones que tuvieron como culminación la construcción de un retablo en honor a Francisco Solano. Los acaudalados limeños Juan Solano de Herrera y Doña Francisca de Vega y Monsalve invirtieron 8,500 pesos por dicho retablo y sus imágenes escultóricas. Sobre la obra se describe que estuvo “costosamente aseado, y ricamente ostentoso [el] Retablo de tres cuerpos con todo primor acabado, y lustrosamente dorado, el día siguiente de la fiesta fue colocado S. Francisco Solano en el nicho principal del primer cuerpo”<sup>376</sup>. Además, debemos considerar a la serie de retratos de Papas franciscanos realizados a principios del siglo XVIII: Nicolas III, Alejandro V, Honorio III, Sixto V, Nicolas IV y Sixto IV. A pesar de no estar canonizados dichos Papas fueron fervientes protectores y devotos de la orden franciscana, por lo que se encomendaron a un pintor anónimo la realización de sus retratos sedentes.

Parte de las pinturas dedicadas a santos franciscanos destacan los cuadros biográficos de San Diego de Alcalá realizado por José del Pozo. El lugar ocupado por la capilla del santo hispano en el interior del templo, desde mediados del siglo XVII, pasará por etapas de remodelación de su altar cuyas descripciones quedaron impresas en las crónicas limeñas. A continuación, pasaremos a desarrollar el espacio de exhibición que tuvo en un primer momento estos lienzos y su posterior traslado interno.

### **3.1. Espacio de exhibición.: la capilla de San Diego de Alcalá en la iglesia San Francisco de Jesús de Lima.**

Conociendo con certeza para cuál espacio fueron proyectados los lienzos, contestaremos sobre las motivaciones que dirigieron a la creación de las piezas y la función que tuvieron dentro de la capilla. Consideramos oportuno reconstruir en la medida de lo posible el ambiente interno de la capilla, esto a partir de escuetas referencias documentales y descripciones actuales de la historiografía del arte.

A consecuencia de los daños ocasionados por el terremoto de 1655 en Lima y Callao la orden franciscana proyectó una restauración general de su convento entre los años

---

<sup>376</sup> Casasola 1679: 22r.

de 1657 hasta 1674<sup>377</sup> y, en efecto, también fue motivo para la remodelación de los retablos del interior del templo. A propósito del renovado convento se publicó el libro *Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los Doce Apóstoles de el Perú en la Ciudad de los Reyes* (1675), escrito por Fray Miguel Suárez de Figueroa, en él se describe que “la iglesia se iba poniendo en perfección” por lo que los dueños de las capillas albergadas en el templo no debían dejar en ruinas sus retablos. Las disposiciones de las hermandades condujeron a que buscasen a “los mejores Maestros” con el fin de construir los nuevos retablos, por lo que finalmente se lograron de acabar cada altar con sus acabados dorados y “con sus cortinas de tafetán azul, que hacen un cielo uniforme”<sup>378</sup>. En total se mencionan diez retablos: La Limpia Concepción, Patriarca y San José, San Bernardo, Nuestro Padre San Francisco, Santos Mártires, Santa Catalina, Nuestra Señora de la Encarnación, El glorioso San Diego de Alcalá, Nuestra Señora de la Candelaria.

Esto nos da a entender que para la fecha de la reconstrucción emprendida entre los años 1657 hasta 1674, ya existía un retablo dirigido a San Diego de Alcalá, y posiblemente constituido su capilla. Por otro lado, sabemos por comentarios dados en la crónica de Bernabe Cobo en 1639<sup>379</sup>, que no existía un retablo ni capilla de San Diego, hasta promediar la fecha del terremoto de 1655 en el cual ya estuvo construido un altar que se vio afectado por el sismo y que posteriormente se renovó por órdenes del dueño de la capilla. Con esto logramos establecer un límite de tiempo en que se conformó la capilla, comprendido entre los años de 1639 a 1655, por lo que este espacio de años la iglesia franciscana admitió la capilla con la advocación al santo hispano.

Efectivamente, entre este transcurso de años ya se tiene noticias de una capilla dedicada a San Diego. El estudio del San Cristóbal (2006) refiere en base a un concierto notarial que hacia el año de 1646 se proyectó una bóveda sepulcral en el subsuelo de la

---

<sup>377</sup> Se realizaron bóvedas de medio cañón. Se construyeron el segundo cuerpo del claustro principal; la construcción de la segunda bóveda vaída de madera estilo mudéjar sobre la gran escalera principal. También se remodeló el tercer cuerpo en la portada principal de la iglesia, y la remodelación del segundo cuerpo en la portada de la portería conventual (San Cristóbal 2006: 14 y 15).

<sup>378</sup> Suárez de Figueroa 1675: c2 y d.

<sup>379</sup> Bernabé Cobo en su crónica nos dice que “esta Iglesia [tiene] tres ó cuatro capillas muy ricas y suntuosas como son la de la Cofradía de la Concepcion de Nuestra Señora, la de San Antonio, la de Santa Catalina y la de los Viscainos” (Cobo 1882: 264). Evidentemente no se hace mención alguna de la capilla de San Diego, y de ello concluimos que desde 1639, año del impreso de Cobo, aún no se creaba dicha capilla

capilla de la Cofradía de los Reyes “que es de morenos”<sup>380</sup>, en donde la obra realizada por el maestro albañil Francisco Díaz, tuvo una gran longitud que rebasaba el solar de una sola capilla-hornacina y se extendía “a la testera de la bóveda más arriba de San Diego”, es decir ocupaba también el solar de la capilla de San Diego de Alcalá<sup>381</sup>. A ello agrega un dato preciso que nos sitúa a la ubicación de dicha capilla, esta se ubicaba “en la nave central del lado de la epístola a la derecha”. El dato refuerza lo dicho por Suárez de Figueroa que hacía mención de las construcciones de nuevos retablos, por lo que esto nos conlleva a colegir que algunas de las hermandades nuevas formaron sus capillas en el interior de la iglesia, entre las que destaca la de San Diego de Alcalá. Entonces, descartado la fecha de creación de la capilla a inicios de la década de 1650, puesto que para el año de 1646 ya se hacía mención indirectamente en los conciertos notariales.

Por otra parte, otras hermandades nuevas proyectaron a principios de la década de 1650 la construcción de sus retablos en el interior de la iglesia. Un caso ejemplar es del criollo limeño Don Diego Manrique que celebró la escritura de capellanía y contrato que hizo con los mayordomos de la cofradía de la Concepción en 15 de octubre de 1651, para la obra del retablo de la imagen del Glorioso San Bernardo<sup>382</sup>. Por supuesto, la capilla de San Diego de Alcalá concertó la construcción de un nuevo altar, dejando la antigua que posiblemente fuera construida a principios de la década de 1640.

Resulta curiosa la tardía aparición de una capilla para el santo Diego de Alcalá. Su ausencia a lo largo de la primera mitad del siglo XVII en el convento franciscano está aún por esclarecerse. Su fama adquirida en el siglo XVI adquiere relevancia por uno de sus milagros que, precisamente, es el más famoso, la curación del príncipe Carlos, hijo del rey Felipe II de España, esto resultó entre otros milagros para el proceso de canonización. Evidentemente el proceso estuvo incitado por el rey español, llegando al termino del proceso de canonización por el papa Sixto V, el día 10 de julio de 1588. Las noticias tardaron en llegar a suelo limeño, así comprobamos el documento oficial del pontificado romano dirigido a la orden franciscana que tiene por título “Acerca de una bula de

---

<sup>380</sup> San Cristóbal 2006: 165.

<sup>381</sup> *Ibid.*: 165.

<sup>382</sup> AHCSFL, I-29 N<sup>o</sup> 1; 1; 18, fol.1-22.



canonización del Santo Fray Diego de Alcalá”<sup>383</sup>, fechado en el año de 1590, donde conlleva información relativa a los reglamentos y distinciones sacras del recién santificado Diego de Alcalá. Esto conllevó a reproducir la imagen del santo hispano a través de diversos soportes artísticos, ya sea pintura sobre lienzo, escultura o grabado, que pudieron realizarse para fines de culto y devoción en Lima de fines del siglo XVI e inicios del XVII, sin embargo, dichas piezas de aquellos años no han subsistido actualmente<sup>384</sup>.

La capilla de San Diego de Alcalá no es descrita sobre sus características físicas en las crónicas del siglo XVII, debido a que para los citados autores era más interesante dar a conocer de manera generalizada los ambientes del recinto conventual franciscano de Lima. No obstante, como ya se hizo mención en el contrato notarial citado por San Cristóbal, la capilla se ubica en la nave de la epístola de la iglesia franciscana de Lima, de hecho, presumimos que actualmente el retablo que preside San Diego se sitúa en la misma ubicación que el citado en el año de 1646. El mismo sitio se puede rastrear hacia el año de 1737 cuando se informa sobre un fraile de nombre Fernando de los Reyes, guardián jubilado del convento de San Francisco, es testigo de un hecho milagroso de la restitución de la vista de don Agustín Uriarte, esto acaecido ante el altar de San Diego de Alcalá que tuvo por ubicación la nave de la epístola de la iglesia<sup>385</sup>.

Una crónica cercana a la fecha del documento citado anteriormente nos describe las características de la capilla y retablo de San Diego. Nos referimos al libro titulado *El Sol y Año Feliz del Perú*, escrita por fray Pedro Rodríguez Guillén y publicado en Madrid en el año 1735, el documento narra las acciones y milagros de San Francisco Solano, además de recoger una relación de las fiestas que se realizaron en Lima con motivo a la celebración de la canonización del fraile. En su amplio contenido nos parece pertinente citar su quinto capítulo “Describense los adornos del Templo, Capillas, Coro, Torres, y Claustro Reglar”<sup>386</sup>, que trata sobre las descripciones de cada uno de los retablos ubicados en el interior de la iglesia franciscana. El apartado de nuestro interés se titula “Capilla del Glorioso San Diego” y nos da detalles del segundo retablo que tuvo esta capilla. Así

---

<sup>383</sup> AHCSFL, I-27 N<sup>a</sup> 76, fol. 187-190.

<sup>384</sup> El tema se trata ampliamente en los siguientes apartados.

<sup>385</sup> AAL, catálogo de la Orden de San Francisco, leg.8, exp.8, fol.1-4.

<sup>386</sup> Rodríguez Guillén 1735: 56.

encontramos que se ubicada frente a la capilla de San Luis que perteneció “á la de la Tercera Orden”, y la confección y cuidado del retablo de San Diego estuvo a cargo del “amor de los Religiosos Laycos de aquella Comunidad”. El dato interesante es que la capilla estuvo desde sus inicios presidido por religiosos laicos, esto conformado por civiles sin vínculo alguno con los hábitos eclesiásticos.

La capilla como tal pertenece a uno de los tramos laterales de la iglesia, para ser más exactos en la nave de la epístola (Imagen 42 y 43). En la crónica se dice que el altar tuvo por cubierta una bóveda de media naranja, de hecho, la mayoría de retablos de la iglesia tuvieron por cubierta la misma solución arquitectónica. Del retablo nos narra:

El Altar, que es de tres cuerpos, de tallado, y dorado [en material de] cedro, se cubrió todo de laminas de plata realzada, acomodadas según lo pedia el arte industrioso. Entre lucientes lunas, maya, y jarras de plata sobresalían bellísimos Niños, en quienes se esmero el adorno. Los vivos de cintas, las cornucopias, y luzes lo agraciaban todo. El Glorioso santo en su nicho vistió Habito nuevo de tisú de plata en campo ceniciento, por tener siempre presente la memoria de su humilde gerga. Ceñiale el cordon forjado de una trenza de hilos de oro, tirado á peyne, pendiente de él un decenario de preciosas piedras, con engastes de dorada plata. Diadema de realce dorada honraba su Sagrada Cabeza; la diestra mano empuñaba una grande Cruz de plata, labrada a cincel, ardiendo en su presencia ocho velas de a libra en bien cinceladas marioletas. Estreno nuevos adornos de mesa en manteles de encajes, Palia, y Frontal, costosamente bordados. A los lados de la mesa acompañaban curiosos Escritorios Mexicanos, con remates de preciosos Niños entre mayas, y luzes. La superior cornisa, y lados de la capilla se adornaron, siguiendo la labor de las molduras, arcos, y Tribunas, con tapices de felpa en partes, cenefas de damasco, y otras de terciopelo bordado, ilustradas todas de apreciables laminas con marcos de ébano, y marfil. Los pilares se guarnecieron con vistosas colgaduras de piezas de la China alechugadas. Alfombrase el pavimento, y sobre la vasa infima del Altar continuamente corrieron dos artificiosas pilas, la una de agua rica, y olorosa, y la otra de agua natural; ambas parecían dos bellísimos ramilletes sobre vasas de China, y tazas de plata. Aquí el sexo femenino, atraído de la suavidad de olor, no acertaba a despedirle, hasta rociarle de aquella agua, que las volviese fragantes entre la multitud del concurso.<sup>387</sup>

Lo descrito como grandiosamente adornado del altar se realizó con motivo a las celebraciones de la canonización de Francisco Solano. Sin embargo, comprobamos que el patrón del retablo compuesto por tres cuerpos se mantiene posteriormente con la tercera renovación que se efectúa a consecuencia del terremoto de 1746. De hecho, ya no se seguirá empleando los ornamentos de jarras, bellos niños (*puttis*) o cornucopias, descritos

---

<sup>387</sup> Ibíd.: 108 y 109.

por el cronista franciscano, que bien podría haber presentado las columnas helicoidales como actualmente presenta los retablos laterales de la iglesia San Pedro de Lima. En cambio este nuevo retablo – el que conocemos actualmente – que bien podría fecharse entre la década de 1770 o 1780, pierde la ornamentación del recargado *decoro* barroco, por ello se consiguió llegar a la “búsqueda de soluciones originales, a los retablos con atlantes, cariátides y otras figuras”<sup>388</sup>.

Este retablo en la actualidad presenta un acabado en madera barnizada. Sus calles laterales en ángulo recto respecto a calles centrales. Un frontal en decorado con cartela formada por dos palmas del martirio encerrando una cruz y azucenas. Calles separadas y flanqueadas por tallas en relieve exento de Apóstoles, a modo de Atlantes, en madera policromada, llevando cada uno sus atributos, sosteniendo capiteles compuestos. La calle central, en su parte inferior, presenta un banco dividido en tres paneles, sostenido por columnas de fuste liso y capitel compuesto. En la parte superior, una hornacina sostenida por dos pequeños atlantes con figuras de apóstoles, en la parte central la imagen de vestir de San Diego de Alcalá, con aureola y rosario, sobre pedestal. Las hornacinas laterales son de borde ondulante con imágenes de santos apóstoles sedentes, en madera tallada y policromada.

En la parte inferior se ubican hornacinas laterales, dos nichos ciegos de bordes ondulantes con tallas de figuras de perfil de santos. Separa el cuerpo alto del cuerpo bajo, una cornisa y frontón mixtilíneo quebrado sobre la hornacina central. Las calles laterales del cuerpo alto están flanqueadas por cuatro imágenes; dentro, centralmente, una imagen de Cristo con el orbe en sus manos, sobre un pedestal de hojas de acanto. Las hornacinas laterales, de borde ondulante, llevan imágenes de apóstoles. Sobre los atlantes que separan las calles se ubican capiteles compuestos sosteniendo cornisa y frontón de borde mixtilíneo. Finalmente, un ático de tres calles, las dos laterales con hornacinas e imágenes de santos en madera policromada. La calle central con hornacina circular y talla en madera policromada del Padre Eterno con el orbe, además remata el altar una gran cornisa mixtilínea e interrumpida sobre la calle central con adorno de cartela con nubes y potencias.

---

<sup>388</sup> Bernal Ballesteros 1991: 124.

Llegado la década de 1790 es donde ubicamos el contexto espacial donde estuvo en un primer momento las pinturas realizadas por José del Pozo (Imagen 44, 45 y 46). Estas pinturas se debe a la comisión de Don Diego Antonio de la Casa y Piedra, síndico por entonces de la capilla de San Diego de Alcalá, quien encargó a Pozo realizar dichas obras en el mes de agosto del año de 1795, según consta en el *Libro de Entrada y Gasto de la Capilla de San Diego de Alcalá*, fundada en el Convento Grande de Nuestro Padre San Francisco de Jesús de Lima<sup>389</sup>. Por el carácter distintivo que refiera la cuenta de la capilla del santo, se afirma el “mayor merito”.

Ahora, pasaremos desarrollar sobre el comitente Diego Antonio de la Casa y Piedra. Teniendo en consideración los aspectos biográficos que, de alguna u otra forma, desembocaron en vínculos con los artífices activos hacia finales del dieciocho y que, en efecto, contacto con José del Pozo para la elaboración de los lienzos de San Diego de Alcalá.

### **3.2. El comitente Diego Antonio de la Casa y Piedra.**

El mercader Diego Antonio de la Casa y Piedra (1750-1806) nació en el “Lugar de Limpias Montañas de Burgos”<sup>390</sup>, que por entonces pertenecía al Obispado de Santander, en el Reino de España. Sus padres fueron Don Juan Antonio de la Casa y Piedra y Doña María Josefa de la Piedra, ambos españoles. En Lima contrajo matrimonio con Rosa García Martínez y tuvo tres hijos: Thomas José, María del Carmen y Francisco<sup>391</sup>.

La necesidad de conocer el “nuevo mundo” y la obligación de comercializar “diferentes Mercaderías” en las Indias, es que el español Diego Antonio de la Casa y Piedra decide embarcarse desde el puerto de Cádiz, a fines de diciembre de 1776, rumbo al Callao<sup>392</sup>. Como tripulante del navío nombrado San José y Las Animas, alias “El Aquiles”, se describe físicamente a Diego Antonio, como persona blanca y “serrado de barba, y los

---

<sup>389</sup> AHCSFL, vol. 6, sec. II – lib. nº54, fol. 167v.

<sup>390</sup> AGN, protocolos notariales de Lima siglo XIX, escribano Francisco Munarris, nº450, fol. 474v (enumeración actual).

<sup>391</sup> *Ibid.*: fol.477v.

<sup>392</sup> AGI, Contratación, leg.5521, doc.192, fol.1-4.

ojos negros”<sup>393</sup> con una edad de 26 años y estado civil de soltero, que viajaba solo junto a su equipaje personal y su mercadería que “cuyo valor excede al de los trescientos mil monedas de plata”<sup>394</sup>, cuyo indicativo demostraba una cantidad suficiente para establecer un negocio importante en la capital del Virreinato.

Los Casa y Piedra fueron un clan familiar importante dentro del comercio peninsular de la segunda mitad del siglo XVIII. No es extraño que Diego Antonio fuese un representante importante del comercio de *efectos de Castilla*<sup>395</sup> dentro del virreinato peruano, pues la familia de los Casa y Piedra buscaba expandirse y desarrollar vínculos comerciales en los territorios españoles del continente americano. A saber del historiador Ramiro Flores, los Casa y Piedra eran especializados en el tráfico internacional comercial con una presencia importante en el comercio gaditano<sup>396</sup>, y la facilidad para el ingreso de sus mercaderías por el puerto del Callao facilitaron más aún las importaciones llegadas desde España.

A su llegada a Lima Diego Antonio debió de planificar su futuro comercial y posicionamiento dentro de la elite de la ciudad. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en contratos protocolares, donde se señala las negociaciones entre la élite española radicado en Lima, uno de estos comerciantes fue el Conde de San Isidro, Gerónimo Angulo, encargado de ajustar las razones comerciales con el clan Casa y Piedra desde Cádiz, que tuvo por socio directo a Diego de la Piedra<sup>397</sup>, tío de Diego Antonio, y por esta razón este último a través de ejercer como representante comercial pudo llegar a Lima.

Ya en Lima, Diego Antonio se comprometía a realizar unos asuntos pendientes de los comercios establecidos entre Gerónimo de Angulo y su tío, Diego de la Piedra<sup>398</sup>. Dichos compromisos estuvieron pactados desde octubre de 1776, año de su viaje hacia

---

<sup>393</sup> *Ibíd.*: fol.4v.

<sup>394</sup> *Ibíd.*: fol.1r.

<sup>395</sup> Las operaciones comerciales de Los efectos de Castilla consistían en una variedad de productos europeos que incluía productos agrícolas, manufacturas y materias primas.

<sup>396</sup> Flores 1999: 102.

<sup>397</sup> Gerónimo de Angulo tuvo como socio a Diego de la Piedra, español, que se encargaba como Diputado del Consulado de Lima en Cádiz y la Corte de Madrid. En España tuvo como socio directo a Don Josef Ramón de la Piedra, con quien trabajaba juntos para enviar mercadería hacia Lima, a razón de Gerónimo de Angulo. *Ibíd.*: 102.

<sup>398</sup> AGN, protocolos notariales de Lima siglo XVIII, escribano Thenorio Palacios, n°1021, fol. 743v-744v.

Lima, por lo que al año siguiente ya tuvo establecido su residencia en la ciudad. Durante su estadía logró tener comunicación mercantil con otra personalidad del clan Casa y Piedra, en este caso se trataba de su socio Don Benito de la Piedra e incluso se sabe que tuvo nexos con otras compañías del comercio español<sup>399</sup>. No obstante, a pesar de las disputas comerciales que tuvo con la élite local<sup>400</sup>, el peninsular logró expandir su fortuna e insertarse al ámbito eclesiástico. A inicios de la década de 1780 contrajo matrimonio con la limeña Rosa García Martínez y tuvo tres hijos: Thomas José, María del Carmen y Francisco de la Casa y Piedra García Martínez<sup>401</sup>. El primero de sus hijos, Thomas, continuaría las labores emprendidas por su padre en el ámbito comercial y logró ocupar por largos años – entre 1805 hasta 1820 – las funciones de administrador de la Cofradía de Españoles de Nuestra Señora del Rosario, en el convento dominico limeño, donde tuvo la oportunidad de convocar a pintores, escultores y arquitectos para las refacciones y renovación de retablos y ornamentos del interior conventual.

En el ámbito de los monasterios supo integrarse a las dos órdenes religiosas con más prestigio de la ciudad, como es el caso de los dominicos y los franciscanos. Aunque no tomó los hábitos para pertenecer plenamente a una orden monástica, sí integró a una de las cofradías de la iglesia dominica, de manera que tuvo la potestad de mayordomo en la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles. Este cargo lo había recibido a principios de 1791, por lo que a documentación referente a su actividad dentro de la cofradía lo señala en asuntos administrativos y de gestión<sup>402</sup>. Contrario a la actividad dentro de una cofradía es interesante rescatar el trabajo paralelo que realizó en el mismo año en la capilla de San Diego de Alcalá, en el convento San Francisco de Jesús de Lima, donde es nombrado síndico y cuya labor tiene más interés en la devoción que tuvo hacia el santo

---

<sup>399</sup> Autos seguidos de Don Blas Ygnacio de Telleria contra Don Diego de la Casa y Piedra por la cantidad de pesos de mercadería tazada en el Real Tribunal del Consulado. AGN, TC-JU1, leg.171, doc.314, fol.1-48.

<sup>400</sup> Diego de la Casa y Piedra intercede a nombre de su socio Benito de la Piedra, en una disputa por los bienes en venta que tuvo el Conde de la Casa y Xijón, Don Pablo Xijon. AGN, TC-JU1, leg.199, doc.990, fol.1 y 2.

<sup>401</sup> AGN, protocolos notariales siglo de Lima XVIII, escribano Francisco Munarris, nº, 450, fol.477v.

<sup>402</sup> Documentos como el que Diego Antonio solicita a la Real Audiencia sobre el censo realizado en la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, en 1793 (AGN, CA-AD 3, leg.10, exp.459, fol.1). Por otra parte, en el mismo año, gestionó la solicitud del testimonio de la escritura de fundación de dicha cofradía (AGN, Asuntos Eclesiásticos, leg.107, exp.51, fol.1). En 1795, solicita información de los censos de las comunidades de la sierra de Lima, como son Macas, Misay y Huarabi (AGN, Fondo Real Audiencia, leg.62, exp.02, fol. 1-96).

Diego, esto se explica con mayor detalle en una nota escrita por el procurador y custodio de la capilla, Fray Ignacio Cordero, en ella se lee: “Pero como el cielo y devoción del señor Dn. Diego Antonio de la Casa y Piedra no solo se extiende al mayor culto del Glorioso San Diego, mas también al total alivio y lustre de la Capilla”<sup>403</sup>.

La experiencia del oficio fue muy positiva para Diego Antonio y esto debido al llamado que tuvo de una institución tan importante como la catedral. Por consiguiente, hacia el año 1795, el arzobispo de Lima, Juan Domingo González de la Reguera, requerirá los servicios del administrador para que sea el nuevo “administrador de las obras” que por entonces se estaban ejecutando en la construcción de las torres de la catedral limeña<sup>404</sup>. Luego de culminado las modificaciones de las nuevas torres, el rumbo del peninsular continua bajo la misma dirección institucional, por ello, es que a mediados de 1799 el arzobispo lo otorga otro cargo que consistía en la tesorería de las rentas del Arzobispado de Lima<sup>405</sup>. En efecto, los inicios de su profesión como mercader lo ayudaron a formar experiencia necesaria para dedicarse al oficio de contador y de esta manera ser convocado en las áreas administrativas eclesiásticas, por lo que dicho rumbo lo dedicaría hasta el final de sus años de vida. Efectivamente, la última actividad conocida de Diego Antonio es la de síndico de la capilla de San Diego de Alcalá que fue una constante labor que estuvo presente desde diciembre de 1791 hasta llegar a principios de la siguiente centuria, en setiembre de 1806, cuando ya resquebrajado de la salud abandona la capilla que tanto tiempo apoyó y fue devoto<sup>406</sup>.

Diego Antonio otorgó la tenencia de sus bienes a su esposa Rosa García Martínez, según declara el inventario de los bienes ante el escribano Francisco Munarris, el día 15 de junio de 1807<sup>407</sup>. En este documento se incluye la transcripción de su testamento realizado

---

<sup>403</sup> AHCSFL, vol. 6, sec. II – lib. n°54, fol. 8v y 9r.

<sup>404</sup> El arquitecto Ignacio Martorell fue el encargado de ejecutar las obras de las torres (San Cristóbal 1996: 198).

<sup>405</sup> Sobre su labor como tesorero de las rentas del Arzobispado de Lima puede verse en: AGN, RH-CR 15, leg.911, doc.111-113.

<sup>406</sup> Para el año 1806 el síndico Diego Antonio estuvo acompañado del nuevo procurador de la capilla, Francisco Xavier Meneses. AHCSFL, vol. 6, sec. II – lib. n°54, fol. 25v.

<sup>407</sup> AGN, protocolos notariales de Lima siglo XIX, escribano Francisco Munarris, n°450, fol. 351r (enumeración actual).

días antes de fallecer el día 25 de septiembre de 1806<sup>408</sup>. El testamento, en efecto, se organiza a la razón de este modelo de documentos, con su datos personales y deseos sobre la actividad misal a realizar una vez fallecido, a ello se suma las disposiciones de la persona con respecto a la afirmación de la fe católica:

creo y confiero en el Altisimo e incomprehensible mui trio de la santissima Trinidad Padre Hijo, y Espiritu Santo, tres personas lealmente distintas, y una Esencia divina y en todos los demás Misterios y Articulos de Fee, que nos ensea creer y confezar Nuestra Santa Madre Yglecia Catholica Apostolica Romana, vajo de cui firme fee y herencia he vivido y profeso vivir y morir como catholico y fiel christiano<sup>409</sup>.

Con respecto a su último deseo, el finado dispone que su entierro se realizase en la iglesia San Francisco de Lima, de cuyo estima y devoción por el santo seráfico lo motivó hacia principios de 1790 a ordenarse como hermano laico de la primera orden, por lo que ordenó durante el funeral se presente su cuerpo vestido del hábito franciscano, “haga mi cuerpo ameritado con el Abito y cuerda de Nuestro Padre San Francisco”<sup>410</sup>. Esto nos conlleva a demostrar que su devoción particular por la orden franciscana lo individualizaría con sus gustos estéticos que, en efecto, se evidencia en las piezas artísticas adquiridas a lo largo de su estadía en Lima.

### 3.2.1. Vínculos artísticos

Hemos hecho un breve panorama biográfico de Diego Antonio de la Casa y Piedra, su paso de comerciante de ultramar a ser un funcionario administrativo de las más importantes instituciones eclesiásticas, con una gran influencia en la sociedad limeña que lo condujo a recaudar una fortuna importante y varios inmuebles dentro de la ciudad como lo demuestra los inventarios realizados a su muerte<sup>411</sup>. Es, en efecto, su acenso social que conllevó a convertirse en promotor (en cuanto a su labor administrativa en el ámbito religioso) y cliente (en tanto en el ámbito civil y la formación de su colección) de obras de

---

<sup>408</sup> Ibid.: 474v.

<sup>409</sup> Ibid.: 475r y 475v.

<sup>410</sup> Ibid.: 476v.

<sup>411</sup> Se nombró a los “Alarifes Maestros de obras de esta capital” Don José Nieves y Don Francisco Zespedes, para tazar los inmuebles en la calle Valladolid y fincas a extramuros (Ibid.: fol. 383r y 399r). Además, se da cuenta que tuvo por propiedad un navío nombrado el “Aguila” presumiblemente para uso de transporte de mercaderías (Ibid.: 397v).



arte. Aunque no se ha profundizado los estudios de los vínculos y relaciones sociales entre artistas y personalidades de las instituciones privadas durante el virreinato peruano.

La función administrativa en el ámbito eclesiástico de Diego Antonio lo llevó a promover y colaborar en los proyectos artísticos más importantes de su época. Uno de los primeros acercamientos al ámbito artístico fue la renovación que tuvo el interior de la iglesia matriz de Santo Domingo en Lima, cuya restauración implicó la intervención de los retablos, esculturas y lienzos devocionales. Como se ha indicado anteriormente, el peninsular actuaba como mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, perteneciente a la orden dominica, y su principal labor era el de recaudar y administrar los ingresos de dinero y donaciones de los feligreses. Según los documentos de la época el cargo es denominado como “Mayordomo Bolsero”, lo que reafirma su cargo dentro de la cofradía.

Bajo ese contexto podemos aproximarnos detenidamente para señalar que la actividad de Diego Antonio de la Casa y Piedra gestiona la obra artística a partir de la adopción del gusto de la cofradía, de manera que refleje la actividad devocional de los miembros de dicha iglesia. En una misiva fechada 26 de marzo de 1793, el pintor Mariano Carrillo relata a Diego Antonio sobre la pintura que se encuentra realizando e indicando el contenido y materiales de dicha obra.

Señor la pintura de una tabla grande con su marco dorado y esmaltado, q<sup>e</sup> se ha colocado en la Sachristia de dha Archicofradia, y contiene en resumen las misas cantadas, y rezadas que deve mandar decir en los meses y días que señalan en dha tabla p.<sup>r</sup> las Buenas Memorias de sus Bienhechores con barias advert.<sup>æ</sup> para el gobierno de los ss.<sup>rs</sup> Mayordomos a cuio cargo esta el cumplim.<sup>to</sup> y el descomp.<sup>to</sup> de estas obligaciones, escrita toda ella al olio con letras doradas negras y coloradas, según a la vista se manifiesta [...]<sup>412</sup>.

En efecto, los procedimientos seguidos por Mariano Carrillo nos indican cada detalle de la obra culminada, esto debido a los requerimientos solicitados por el mayordomo en el momento del contrato con el artífice. De igual manera se sabe que Diego Antonio trabajó junto a otro “Mayordomo bolsero”, de nombre José Antonio Herrera, que supo también trabajar junto a destacados artistas para la renovación interior del templo. Se

<sup>412</sup> AHBPL, PE\_0006\_AHBPL\_COF\_ROS\_029, Libro de cuentas de la Cofradía de Españoles Nuestra Señora del Rosario (Convento Santo Domingo), fol. 20r.

tiene así documentada la participación de Julián Jayo en los trabajos de encarnación de esculturas de santos dominicos<sup>413</sup> y pintura del comulgatorio del altar principal<sup>414</sup>. Por entonces, se convoca a Marcelo Cabello para la ejecución de mil estampas de la imagen de la Virgen del Rosario<sup>415</sup>, dicha actividad iniciaría su actividad como grabador hasta inicios de la república.

Por otra parte, la personalidad de Diego Antonio de la Casa y Piedra queda marcada por su formación como comerciante y administrador, no obstante, la figura de intelectual o también podríamos denominarlo como un “hombre de letras” queda demostrado en su gran biblioteca personal instalado en una de las habitaciones de su casa en la calle Valladolid<sup>416</sup>. Aunque está ausente la relación de Diego Antonio con la élite intelectual que participó en la difusión de los ideales ilustrados de fines del siglo XVIII, su testamento refleja la vital importancia radicada en sus bienes artísticos, entre pinturas y esculturas, cuyo carácter trasciende principalmente en la temática devocional o religiosa. A ello hay que sumar la adquisición de bienes de ebanistería de procedencia europea, asimismo su colección de alhajas y “metales preciosos”. Además, su percepción estética pudo haber adquirido rasgos plenamente desarrollados con la vertiente del “buen gusto” ilustrado que tuvo su máximo exponente en la figura del vitoriano Matías Maestro y de quien su influencia pudo adquirir Diego Antonio.

La relación entre Matías Maestro y Diego Antonio de la Casa y Piedra puede situarse en la década de 1790. Por entonces el vitoriano adquiriría los hábitos eclesiásticos, nombrado presbítero, y desde el año de 1794 se encargaba de cobrar réditos para el

---

<sup>413</sup> Por este trabajo recibió dos pesos, el día 25 de octubre de 1791. *Ibíd.*: fol. 66r.

<sup>414</sup> Recibió 24 pesos, el día 8 de octubre de 1793. *Ibíd.*: fol. 233r.

<sup>415</sup> Por las estampas recibió 31 pesos, el día 19 de octubre de 1793. *Ibíd.*: recibo n°19.

<sup>416</sup> Sabemos por el cuarto inventario de los bienes de Diego Antonio de la Casa y Piedra, que la cantidad de libros registrados cubrían diversos géneros, desde teología, poesía, historia, leyes, etc. En su mayor parte los libros de historia europea fueron de su preferencia (AGN, protocolos notariales de Lima siglo XIX, escribano Francisco Munarris, n°450, fol.374r-382r). El encargado de realizar la tasación de la biblioteca fue Don Guillermo del Río, natural de Flandes, vino al Perú por haber caído prisionero a bordo de un corsario inglés y por entonces se le permitió vivir en Lima, tomó en arrendamiento la Imprenta de la Casa de Huérfanos, y desde 1796 corrió a su cargo la edición de la “Gaceta Oficial”, más adelante, en 1811, publicó “El Peruano” en que escribieron algunos hombres de luces e ideales liberales. Proclamada la independencia en 1821, D. Guillermo del Río fue editor del periódico “Correo Mercantil y Políticos” (Mendiburu, tomo VII, 1887: 79).

arzobispado de Lima<sup>417</sup>, dicha labor lo realizaba hasta las primeras décadas del siglo XIX. En efecto, su labor administrativa resaltaba en la institución religiosa que, por otro lado, se acentuaba paralelamente al oficio análogo que realizó Diego Antonio en el arzobispado. Sabemos que desde 1795, Diego Antonio cumplía las estadísticas administrativas de la información de los censos de las comunidades de la sierra de Lima<sup>418</sup>, y para el mismo año fue nombrado administrador de las obras de construcción de las torres de la catedral de Lima<sup>419</sup>, donde su cercanía y trabajo con el arquitecto Ignacio Martorell quedó documentado.

A fines del XVIII, las obras de la catedral lo continuaría Matías Maestro, como bien se señala en el codicilo del arzobispo Juan Domingo González de la Reguera: “Yten, declaro que las fabricas de las torres empezó vajo la dirección del Arquitecto D. Ygnacio Martorell y continuo despues vajo de la del Presvitero D. Mathias Maestro, quien corrio igualmente con todas las demas obras hasta su conclusion”<sup>420</sup>. En ese contexto, Diego Antonio pudo entablar relaciones de trabajo junto a Matías Maestro que ya había sucedido las labores emprendidas por Martorell, incluso esta relación podría situarse mucho antes, cuando el vitoriano ya había adquirido lazos con altas autoridades eclesiásticas por lo que llevó a tomar las órdenes menores el ocho de noviembre de 1792, siendo ordenado sacerdote a fines del año 1793. Esto no lo pudiese haber logrado sin haber adquirido la amistad del Arzobispo de Lima Juan Domingo Gonzáles de la Reguera “que le tenia una gran estimación”<sup>421</sup> y lo confirió dichas facilidades para su futura carrera eclesiástica y artística. De hecho, un año más tarde de recibir las licencias necesarias para ejercer su cargo de sacerdote, Matías Maestro era propietario de una capellanía en la ciudad. No obstante, esta relación con Matías Maestro quedaría patente en el testamento de Diego Antonio, en donde lo califica de hombre de “mucha confianza y satisfacción” con “honor, y demás buenas cualidades suias”<sup>422</sup>. Además, con ello Diego Antonio pudo presenciar las

---

<sup>417</sup> AGN, Protocolos notariales de Lima siglo XVIII, escribano Mariano Antonio Calero, n° 167, fol. 672, 673 y 894.

<sup>418</sup> AGN, Fondo Real Audiencia, leg.62, exp.02, fol. 1-96.

<sup>419</sup> San Cristóbal 1996: 198, 209, 211 y 212.

<sup>420</sup> AAL, papeles importantes, leg.27, exp.30, fol. 1 y 2.

<sup>421</sup> *Ibíd.*: 116.

<sup>422</sup> En el quinto punto de sus declaraciones de deudas y compromisos del testamento redactado días antes de su fallecimiento, se menciona que Matías Maestro tuvo una relación con Diego Antonio de “la mucha

reformas artísticas de Maestro que realizó del exterior e interior de la catedral limeña, desde las mencionadas torres hasta los retablos escultóricos<sup>423</sup>, por lo tanto su cercanía con el artista influyó evidentemente en sus gustos estéticos. Por ello creemos que fue el vitoriano quien recomendara a Diego Antonio la labor artística que venía realizando José del Pozo en el ámbito privado y, en consecuencia, lo llevaría a contratar para realizar los grandes lienzos de San Diego de Alcalá.

Ahora bien, la percepción estética quedó reflejada en su colección de pinturas que ha sido documentado a través de su testamento, fechado en junio de 1807, en la sección del segundo inventario y tasación de los bienes asignado con el título de “Muebles”, presenta un total de 46 obras. El listado de dichas obras se encuentra registrado de acuerdo a cada habitación de la vivienda, así tenemos que en el salón principal tiene la mayor parte de piezas artísticas y las demás se encuentran distribuidas entre el oratorio, la recamara y el escritorio o estudio. En cuanto a las descripciones de las piezas se tiene a anotar el título, el soporte y el precio cotizado, sin embargo, no se tiene la autoría de las obras por lo que queda en el anonimato. En su mayor parte las obras presentan temática religiosa y en menor medida el género profano.

Desconocemos la forma de adquisición de cada pieza, pero presumiblemente pudo haber adquirido a través de compras a lo largo de sus treinta años de estadía en Lima. El interés de Diego Antonio por la pintura de carácter devocional es creciente sobre el género profano que presenta el 31,1% del total, mientras que el 68,8% restante corresponde al género religioso. Destaca la gran cantidad de retratos de santos y advocaciones marianas, muy característicos en las colecciones pictóricas tradicionales quienes a pesar de expresar “el gusto y sensibilidad ilustrados y modernos (...), en algunos aspectos más que otros, guardaban el barroco con mayor o menor intensidad en sus venas”<sup>424</sup>. Por ejemplo, la presencia del retrato de Santa Rosa de Lima y otro de San Diego de Alcalá en la sala

---

confianza y satisfacción que tengo y siempre he tenido de su probidad, legalidad, y honor, y demás buenas cualidades suías” y declara no tener cuentas ni deudas con el vitoriano. AGN, protocolos notariales de Lima siglo XIX, escribano Francisco Munarris, n°450, fol.478r.

<sup>423</sup> Entre los más destacados y que tuvieron supervisión de Matías Maestro se tiene conocimiento sobre los altares de la Purísima Concepción, Virgen de la Antigua y San Crispin y San Crispiano.

<sup>424</sup> Barriga 2015: 446.

principal<sup>425</sup> como imágenes significativas en el salón central demuestra la devoción particular del peninsular por la santa criolla y el santo hispano, esto más aún si consideramos que en su oratorio tuvo esculturas de ambos santos en mención, en el inventario figura “Un Retablito de Madera pintado color jaspe con una Ymagen de la Concepcion en el nicho principal, un Niño Jesus en el interior, dos bultos de varro uno de San Diego y otro de Santa Rosa”<sup>426</sup>, además nos afirma una técnica artística poco frecuente utilizado por los artífices limeños en el ámbito escultórico que fue frecuente el empleo de la madera, pero en este caso se usó el modelado en barro o también conocido la técnica de terracota. En efecto, las imágenes de tanto la santa limeña se circunscribe a un culto criollo propio de la capital y para el caso del santo hispano podría estar determinado por su devoción personal de cuyo nombre ha recibido en nacimiento.

### 3.3. El contrato de los lienzos de San Diego de Alcalá

El contrato estipula que los lienzos debían situarse en la capilla de San Diego de Alcalá. Las grandes dimensiones de ambos cuadros solo podrían haber ocupado los muros laterales del tramo de la nave de la epístola y esto debido a que el espacio reducido de la capilla no lograba satisfacer los gustos requeridos para las pinturas. De manera que no queda explícita los motivos requeridos para emplazar dichos lienzos en tan reducido espacio, se lee en la cuenta general de agosto de 1795:

Por 400,, pesos de la cuenta de Don Diego Antonio de la Casa y Piedra para q<sup>e</sup> por su medios entregue a D<sup>ñ</sup>. José del Pozo para que realice los dos cuadros de milagros en vida y muerte del Glorioso San Diego que se ubicara en nuestra Capilla de la Santa Iglesia, pues es una obra del mayor merito para nuestra comunidad.<sup>427</sup>

En el recibo de pago realizado donde figura la rúbrica del pintor se lee:

Recibi de D<sup>ñ</sup>. Diego Antonio de la Casa y Piedra la cantidad de 400 pesos por importe de las pinturas de los milagros de vida y muerte de San Diego de Alcalá y que se ubicara en la Capilla de la Iglesia de San Francisco de Jesús.

Lo firmo en Lima en 25 de agosto de 1795

<sup>425</sup> AGN, protocolos notariales de Lima siglo XIX, escribano Francisco Munarris, n°450, fol. 357r y 357v.

<sup>426</sup> *Ibid.*: fol.358r.

<sup>427</sup> AHCSFL, vol. 6, sec. II – lib. n°54, fol. 10r.

José del  
Pozo [rúbrica]<sup>428</sup>

El síndico de la cofradía, Don Diego Antonio de la Casa y Piedra, contactó con Pozo para encargarle el proyecto pictórico. La notoriedad adquirida por el pintor desde el establecimiento de la escuela de diseño atrajo a personalidades de la aristocracia limeña<sup>429</sup>, por lo tanto, desde nuestro punto de vista es factible afirmar que el síndico español atraído por labor artístico del artífice condujo a su requerimiento. Los lienzos citados como “milagros en vida y muerte” tratan sobre dos escenas biográficas del santo hispano. El primero lo hemos titulado *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias*, y, el segundo, *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*. La particular calificación de “obra del mayor merito” de las pinturas nos indica el valor artístico y las satisfacciones alcanzadas por la capilla. Esto puede conseguir enlazarse de la misma manera dos décadas más tarde cuando la cofradía de la Virgen del Rosario de los Españoles lo encarga a Pozo realizar un “lienzo grande” que debía de colocarse en la capilla de dicha advocación mariana, en este caso el adjetivo de obra de “mayor merito” hace resaltar las cualidades que tuvo que presentar la pintura ya que “no debía quedar sin acabarse”<sup>430</sup>. En efecto, para la época de realizado los cuadros de San Diego, el calificativo de “mérito” era definido por la Real Academia de Lengua Española como la “acción, ó derecho que uno tiene al premio por lo bien hecho, ó razón de ser castigado por lo contrario”<sup>431</sup>, esto es descrito en su primera acepción que se vuelve a reiterar en la edición del diccionario contemporáneo<sup>432</sup> a la pintura de los *Desposorios místicos de Santa Rosa de Lima*, donde nos demuestra que no hay diferencias en la definición del “mayor merito” que recibieron los cuadros citados. En definitiva, lo descrito por los documentos evidencia que este conjunto de pinturas busca demostrar la calidad estética que bien podría encajar en la

---

<sup>428</sup> Recibo número 25, sin número de folio. *Ibíd.*

<sup>429</sup> Como ya se indicó en el capítulo II, el aristócrata y funcionario de la Casa de la Moneda, Don Francisco Moreyra y Matute, mantiene correspondencia con José del Pozo hacia el año 1795. En las cartas remitidas por el pintor señala que se encontraba con problemas de salud y solicitaba plazo de tiempo para terminar el retrato de Moreyra con escudos nobiliarios “a fin de berificar el fin de obra tan pesada”. AGN, Colección Moreyra y Matute, leg. 41, doc.1214, fol. 1r y 2r.

<sup>430</sup> AHBPL, PE\_0006\_AHBPL\_COF\_ROS\_053. 1813-1831, fol. 163v.

<sup>431</sup> Diccionario de la Lengua Castellana 1791: 563.

<sup>432</sup> La primera acepción del vocablo “mérito” es igualmente como “La acción, ó derecho que uno tiene al premio por lo bien hecho, ó razón de ser castigado por lo contrario descrito”. Diccionario de la Lengua Castellana 1817: 569.

calificación “al premio por lo bien hecho” que buscaron tanto la capilla de San Diego como la cofradía del Rosario de la iglesia dominica.

### 3.4. La firma dentro del cuadro.

Hasta el momento resulta un enigma que José del Pozo solo fijase su rúbrica en los dibujos de la expedición científica con Alejandro Malaspina, dejando este mecanismo de autenticación en las obras producidas en Lima. Por ejemplo las pinturas de grandes proporciones conservados en templos limeños, en su mayoría, carecen de firma. Solo los primeros cuadros de género religioso que realizó incluyen su autoría. En efecto, los dos cuadros sobre la vida de San Diego de Alcalá del convento franciscano, tan solo el *San Diego de Alcalá en las Islas Canaria* presenta la rúbrica en la cual evidencia el apellido del artista, aunque carece de fecha de ejecución, el contrato escrito lo confirma. El otro cuadro, *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*, no presenta la firma debido a que se proyectaron como pareja.

Asimismo, hay que rescatar la manera como firma. En el cuadro *San Diego de Alcalá en las Islas Canaria* el pintor coloca su firma en el margen inferior derecho, entre el pie alzado y la cartela, se lee: “Pozo lo hasia” (Imagen 47). Manera muy distinta en su repertorio de autografías predomina los latinismos con la introducción posterior del verbo *fecit* (Imagen 48) que equivale a decir “lo hizo”, “lo pintó”, “esta obra es de”, etc. Otro es el dibujo que realizó en Cabo de Hornos, el pintor se autorretrato, pero, además, autografió la composición como “Pozo Ynvt.º”, que en su abreviatura debe considerarse de “Ynventor” (“ideado por”, “fue idea de”, “inventado por”) (Imagen 49). Se suma a ello la firma donde figura sólo el nombre y sin añadido de un verbo, como es el caso del dibujo del *Martín pescador* (Imagen 50) que formó parte del catálogo de especies de ave en la expedición Malaspina. Debemos resaltar que el pintor presentó distintas maneras de firmar los contratos, recibos, expedientes civiles y cartas personales. Asimismo, a través de esta documentación que resolvimos construir su nombre completo. No obstante, como se ha visto, será el apellido paterno la constante firma en el corpus de sus obras artísticas.

En el segundo cuadro analizado, a pesar de no presentar firma, se advierte el mismo pincel de ejecución. En este caso, se omite la firma del pintor para dar paso a su autorretrato, en el margen izquierdo del tercer plano, (Imagen 51) como un miembro más de la corte del Felipe IV, o como un “autor disfrazado” en el que el pintor se camufla adoptando el papel de uno de los personajes de la obra<sup>433</sup>. Además, destaca el excelente tratamiento pictórico de este rostro individualizado a diferencia del resto de los personajes de la escena y el hecho que el personaje mire directamente al espectador da razón que el retratado es el pintor. A ello se suman las características fisonómicas de un español y la edad manifiesta en su rostro, la que se aproxima a los cuarenta años<sup>434</sup>, los que tendría el pintor en la década de 1790.

### 3.5. Traslado interno de los lienzos de San Diego

La ubicación de los lienzos en los muros laterales de la capilla de San Diego de Alcalá, en el interior de la iglesia franciscana de Lima, que por contrato se tuvo constancia su permanencia indefinida para la contemplación de los fieles en cada visita que daban por la llamada de las misas diarias. Creemos que los lienzos estuvieron inamovibles hasta los primeros años del siglo XIX, cuando suceden las reformas interiores de la iglesia y el convento, y esto queda descrito en los elogios del *Poema épico en elogio de la magnífica renovación y suntuoso adorno del Altar mayor e Iglesia del Convento Grande de N. S. P. S. Francisco*, publicado en 1805, que por efecto de la reformas artísticas en los interiores de otras iglesias limeñas estuvieron a cargo del presbítero Matías Maestro, autor del altar mayor de la iglesia San Francisco<sup>435</sup>.

---

<sup>433</sup> El término “autor disfrazado” es utilizado por Victor I. Stoichita para referirse de la modalidad de autotematización del pintor dentro de una pintura de género religioso. En la mayoría de los casos, lo descubrimos como autorretrato gracias a indicios propios de la retórica de la imagen, tales como el mirar al espectador, el ocupar un lugar privilegiado, el estar aislado claramente del conjunto de la imagen o el ostentar una fisonomía muy individualizada, etc. (Stoichita 2011: 334)

<sup>434</sup> Según un documento de 1789 sobre el contrato a José del Pozo como pintor oficial de la expedición Malaspina, se señala al artista con “una gran robustez sobre una edad de 32 años” (folio 12). Ello nos conllevaría a fechar su nacimiento en 1757.

<sup>435</sup> En la historiografía del arte virreinal se ha atribuido a Matías Maestro como principal autor de los altares de la iglesia San Pedro y el de San Francisco, pero sin tener una sólida referencia documental. No obstante, tenemos constancia de ello por referencias documentales donde se nombra a Juan Pablo Mesías como



En las primeras décadas del decimonónico, poco sabemos sobre descripciones del interior de la iglesia y convento franciscano. Un relato de viaje del inglés William Bennet Stevenson nos dice que la iglesia no poseía riquezas en su interior y en general sólo albergaba sus altares, sin ninguna mención a lienzos pictóricos. Se lee:

La iglesia, las capillas y convento de San Francisco, pertenecientes a la casa grande, alrededor de 200 yardas de la gran plaza, la plaza mayor, son las más grandes y más elegantes de Lima. **La iglesia no posee las riquezas de Santo Domingo, pero su apariencia es más solemne**; el pórtico está lleno de estatuas y otros adornos y las dos espiras son altas y algo elegantes. El techo está soportado por dos hileras de pilares de piedra, y es un trabajo de madera de estilo gótico: **algunos de los altares están curiosamente tallados en relieve, y los pilares, molduras, etc., de los sagrarios están revestidos en plata.**<sup>436</sup>

Esto comprueba que el viajero inglés no encontró alguna pintura en el interior de la iglesia y, por lo tanto, los lienzos de San Diego ya no se encontraban en su ubicación original de la capilla. Y no erramos al decir que Bennet Stevenson tuvo cuidado a cada detalle presente al momento de relatar su periplo en los interiores de iglesias de Lima, y sobre todo cuando observó piezas pictóricas. Más adelante en su narración, Bennet se admira al encontrar lienzos “muy finos” en el interior de la capilla del Milagro – contiguo a la iglesia de San Francisco – y donde destaca las pinturas realizadas por Matías Maestro y un apostolado de clara filiación barroca. A propósito de ello el viajero nos dice:

La capilla llamada del Milagro es la más exquisitamente ornamentada; **algunas de las pinturas ejecutadas por don Matías Maestro son muy buenas**; el Altar Mayor está cubierto de láminas de plata y el nicho de la Madona está hermosamente trabajado en el mismo material (...) El vestíbulo de esta capilla están las pinturas de las cabezas de los apóstoles, por **Rubens**, o, como algunos lo aseguran, por **Murillo**; sin embargo, sean de quienes sean, son indudablemente muy finas.<sup>437</sup>

Un inventario del convento de San Francisco, que puede fecharse hacia la segunda década del XIX, refiere que en la sacristía se ubicaron unos “lienzos de Santos” que anteriormente estuvieron en el interior de la iglesia. Este documento fue mandado hacer por fray Ignacio Guzmán, guardián, para presentarlo a fray Lázaro Villanueva, visitador. La descripción incluye el inventario realizado en el noviciado, la portería general, torre,

---

principal retablista y a Matías Maestro como el diseñador. AAL, Oratorio de San Felipe Neri, leg.1, exp.41, fol. 41r

<sup>436</sup>Bennet Stevenson 1971: 137.

<sup>437</sup>Ibíd.: 137.

panteón, sacristía, iglesia, etc. La sección de nuestro interés se titula “La Capilla o Preparatorio donde los RR. PP. antes de decir Misa se preparan”, que trata sobre la sacristía, en ella se lee: “Un altar con el Patriarca Nto. P. San Francisco en medio y a sus lados tres santos de bultos./ Yt. Una capillita de reliquias./ Yt. Diez y seis lienzo de Santos q.<sup>e</sup> cubren la indicada capillita”<sup>438</sup>. Es posible que los lienzos de San Diego estuvieran ubicados en la sacristía en la fecha que se realizó dicho inventario, y el corpus restante de catorce lienzos perteneciera al apostolado de Zurbarán.

A mediados del siglo XIX, se presenta un breve informe emitido por fray Antonio Tacorena, visitador del convento de San Francisco, sobre el estado del convento mayor de Lima en el año 1858. En el documento se da cuenta sobre los bienes conservados en la sacristía, entre los que figuraban los “diversos lienzos” colgados en sus muros, además de hallarse “los ornamentos y vestuarios dedicados al culto que se custodian con el aseo y seguridad debidas”, lo mismo “que acontece con los vasos sagrados”<sup>439</sup>. El resguardo por los bienes de cada ambiente del convento es señalado con mucha preocupación debido a que las tropas militares de Ramón Castilla (1797-1867) habían ocupado las celdas de uno de los claustros del convento<sup>440</sup>, en el contexto de su segundo gobierno presidencial que ocasionó una guerra civil entre caudillos opositores. Sin embargo, se pudo evitar la expropiación de los bienes de la comunidad franciscana de manera que los lienzos conservados en la sacristía – entre los que estuvieron los de San Diego de Alcalá – pasaron inamovibles hasta la siguiente centuria.

La visita que realizó en el año 1912, el cronista de la revista *Ilustración Peruana*, don Juan Bautista Lavalle, comentaba que el interior de la sacristía observó:

una obra verdaderamente primorosa y acabada (...) El sencillo artesonado de su bóveda, su valiosa mueblería tallada, las doradas hornacinas en que se asoman las estatuas de los santos franciscanos, los retratos seis de los pontífices de la orden y los lienzos de los doce apóstoles, obra de escuela española entre los que hay algunos de sobresaliente belleza y expresión<sup>441</sup>.

<sup>438</sup> AAL, catálogo de la orden de San Francisco, legajo X, exp.48, s.f., fol.5r.

<sup>439</sup> AAL, catálogo de la orden de San Francisco, legajo XVII, exp.68, fol.1r y 1v.

<sup>440</sup> A pesar que la comunidad franciscana exigía que se retirasen del convento el presidente Castilla expresó “que la tropa no servía de embarazo ni a los Padres ni los ordenados”. *Ibíd.*: fol.3r.

<sup>441</sup> Lavalle 1912: 270.

Lo descrito por Lavalle se desprende que para esta fecha el montaje de lienzos de los papas franciscanos y el apostolado zurbaranesco estuvieron colocados en los muros de la sacristía. De hecho, una fotografía que acompaña la extensa crónica se puede apreciar dicho montaje (Imagen 52). Y a pesar que Lavalle no menciona los lienzos de San Diego de Alcalá colocados sobre los muros opuestos a la cajonería, se debe principalmente que para entonces las pinturas estuvieron cubiertas con una capa renegrido de oxidación del barniz y podría pensarse que el cronista no logró reconocer el contenido representado en las obras por lo que omitió totalmente en su escrito. Por otro lado, observamos que el montaje de lienzos de la sacristía no cambió en absoluto por lo menos hasta la década de 1930. Las noticias del interior conventual nos confirman este dato a través de registro fotográfico (Imagen 53 y 54), como lo sucedido en el año de 1938, cuando la Comisión Municipal de Restauración de Monumentos Históricos de Lima realizó la apertura de varios establecimientos de exhibición enfocado en el legado histórico virreinal, que sin duda su mayor logro para la fecha fue la inauguración del Museo de Arte Religioso, formado por piezas trasladadas de otros conventos limeños, que aglomerados en las celdas del segundo nivel del claustro principal del convento de San Francisco, sirvieron como salones de exposición. En su recorrido no figuran los lienzos de José del Pozo que para la fecha aún permanecía en la sacristía<sup>442</sup>, no obstante se presentaron cuatro pequeños lienzos con “pasajes de la vida de San Diego de Alcalá”<sup>443</sup> que actualmente se conversan en los depósitos del museo franciscano. Por otra parte, destaca la presencia de pintura cusqueña, española y flamenca<sup>444</sup>.

---

<sup>442</sup> Sabemos que los lienzos de José del Pozo se conservaron en la sacristía durante la exposición de arte religioso. Una fotografía de este ambiente tomado en 1838 lo confirma, donde dichos lienzos se ubicaron en el muro izquierdo del ingreso de la sacristía. Álbum artístico. Convento de San Francisco de Jesús ‘El Grande’ 1938: s/n.

<sup>443</sup> En el catálogo figura: 32.- Cuatro lienzos de 83x61.- Representan pasajes de la vida de San Diego de Alcalá. - Pintura del siglo XVIII.- Proc. del Conv. de San Francisco. Comisión Municipal de Restauración de Monumentos Históricos de Lima 1938: s/n

<sup>444</sup> Las obras procedían del mismo convento de San Francisco, la Casa de Ejercicios de la Tercer Orden franciscana, Monasterio de la Concepción, Monasterio de Santa Clara, Monasterio de Santa Rosa de las Monjas, Monasterio de Trinitarias Descalzas, Monasterio de Santa Rosa, Convento de la Buena Muerte, Monasterio de las Mercedarias, Antigua Iglesia de Guadalupe, Monasterios de las Descalzas, Monasterio del Carmen (*El comercio* 1938: 4). A ello se suman las obras prestadas por el señor Shroder de Mendoza y el señor Pedro Villanueva, en cuanto a la exposición, esta albergo un total de 84 pinturas, 20 muebles y 18 custodias (Comisión Municipal de Restauración de Monumentos Históricos de Lima 1938: s/n).

En la siguiente década, el fraile e historiador franciscano Gento Sanz publica en 1945 su libro *San Francisco de Lima. Estudio Histórico y Artístico de la iglesia y convento de San Francisco de Lima*, en el capítulo que trata sobre la sacristía narra que “están varios [cuadros] de la Vida de San Diego de Alcalá”<sup>445</sup> en los muros del recinto (Imagen 55). El autor refiere sobre varios lienzos de San Diego, que, por supuesto todos no pertenecen al pincel del Pozo, y esto debido a que en la sacristía se ubicaron para esa fecha un retrato de cuerpo completo del santo (actualmente preside al lado derecho del pequeño retablo del Cristo de Marfil) y otros lienzos de formato pequeño de factura decimonónica que años antes se presentaron en la citada exposición de arte religioso en 1938. Durante siglos los lienzos recibieron el desgaste de los años transcurridos hasta llegar su restauración en la década de 1980.

Dicha conservación y restauración sacó a relucir la originalidad de los lienzos y la firma de José del Pozo. Desde entonces, acorde a la puesta museográfica empleada en la década de 1970, las obras se colocaron en la ante portería del convento (Imagen 56). La ubicación en la década siguiente no fue la misma, hacia el año de 1998 los lienzos pasaron a apreciarse en los vanos bajo la cúpula de media naranja de la escalera principal (Imagen 57).

### **3.6. Los lienzos de San Diego de Alcalá. Sobre la invención en la pintura.**

Luego de comentado la producción de José del Pozo tenemos como objetivo analizar los siguientes cuadros que constituyen dos escenas en vida y muerte de San Diego de Alcalá<sup>446</sup>, cuya trascendencia confirman que fueron los primeros documentados y

---

<sup>445</sup> Gento Sanz 1945: 242.

<sup>446</sup> El fraile Diego de San Nicolás, adquirió protagonismo por los escritos hagiográficos que lo denominaron póstumamente con el toponímico de Alcalá de Henares, en lugar del nombre de la villa de San Nicolás del Puerto donde nació, en la provincia de Sevilla. Muy poco se sabe de su entorno familiar y se desconoce aún el año de su nacimiento, que posiblemente fue hacia el año 1400. El hecho que se designe como San Diego de Alcalá no tiene más aclaración que el haber sido dicha ciudad su última residencia en vida, que alberga su cuerpo en sepulcro hasta la actualidad. En su vida misionera recorrió por los pueblos de Sevilla, Cádiz y Córdoba. Posteriormente, marchará a las islas Canarias, siendo la isla de Fuerteventura, sobre todo, donde atrajo al cristianismo miles de nativos y de cuyo convento fue nombrado guardián, en la que principalmente desarrolló su labor evangelizadora. San Diego se distingue por sus atenciones con los enfermos, consolándoles y mitigando sus dolores. De vuelta a España, le destinan a Alcalá de Henares, su última estación, donde a pesar de ser hermano lego alcanzó gran popularidad por su gran corazón. Allí profesaría en

realizados a su establecimiento en Lima y que constituyen la impronta barroca. Desde este punto de vista, vemos que hacia finales del siglo XVIII, destaca en estos lienzos su despliegue teatral de escenas hagiográficas que insertan el concepto de persuasión “como temática figurativa del arte barroco”<sup>447</sup>. El primero *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias*, y, el segundo, *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*, conforman dos cuadros de gran formato cuadrangular que remata en arco rebajado en la parte superior, con dimensiones de 250 x 210 cm, y elaborados en la técnica de óleo sobre tela<sup>448</sup>.

El protagonismo adquirido por el gran formato de los lienzos y su espacio de exhibición en la capilla de San Diego del interior del templo franciscano, adquiere otro rasgo de interés si consideramos la manera como fue elaborado técnicamente y más aún, la manera de representar el tema tratado. Si bien la escena en las Islas Canarias es común en la iconografía de San Diego, lo mismo no sucede en el caso de la veneración del cuerpo del santo, de hecho, es poco común rastrear y ubicar un precedente inmediato a la composición elaborado por el pintor<sup>449</sup>. Aquí nos encontramos con el *modus operandi* de Pozo al

---

el convento franciscano de San Francisco o Santa María de Jesús, que acabaría llevando su nombre. Su fama se vería incrementada tras su muerte, el 12 de noviembre del año 1463, gracias a los numerosos milagros y al poder curativo que se atribuye a sus restos mortales. Así, el rey Enrique IV de Castilla acudió a su sepulcro para pedirle la curación de Juana la Beltraneja, ruego, que según las crónicas, se cumplió. Pero el caso más conocido fue el de Felipe II, que estando su hijo, el príncipe Carlos, enfermo de gravedad, mandó trasladar los restos de San Diego a la cámara regia para conseguir su curación. Este milagro lo popularizó Lope de Vega, tomándolo como argumento en una de sus comedias titulado *Comedia famosa, San Diego de Alcalá*. Su proceso de canonización había sido introducido por el Papa Pío IV, a instancias, sobre todo, de Felipe II, y uno de los milagros exigidos y aprobados para su canonización fue precisamente el de la curación de su hijo Carlos. Finalmente subió a los altares el 2 de julio de 1588, bajo el pontificado de Sixto V, con el nombre de San Diego de Alcalá. Es el único santo español canonizado durante el siglo XVI. El año siguiente en Alcalá de Henares, con presencia de Felipe II que portaba las credenciales pontificias de la santidad de Fray Diego, tuvo lugar, el 10 de abril de 1589, la fiesta y ceremonial consiguiente a tan importante acontecimiento (Suárez 2008: 362). La comunidad franciscana de Lima recibirá la noticia en el año 1590, cuando el documento oficial del pontificado romano es obtenido con el título “Acerca de una bula de canonización del Santo Fray Diego de Alcalá” (AHCSL, I-27 N° 76, fol. 187-190).

<sup>447</sup> Ver Argan 2010.

<sup>448</sup> En agosto de 1974, el Instituto Nacional de Cultura realizó una catalogación de los bienes muebles del convento San Francisco de Lima, y por entonces los lienzos de José del Pozo fueron fichados por historiador del arte Jaime Mariaza que señaló el código de registro (IV, 2.0, B-3, 1) para *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* y el cuadro *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte* obtuvo el código (IV, 2.0, B-3, 2). En la actualidad el Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima implementó un área de registro y catalogación, por el cual el primer cuadro presenta el código de inventario OFM-00557, y el segundo figura OFM-00558.

<sup>449</sup> La imagen de San Diego de Alcalá fue tratada por los más importantes artistas del *siglo de oro*, tanto en pintura como en escultura, entre los que destacan José de Ribera, Francisco de Zurbarán, Bartolomé E.

momento de emplear su ingenio de componer escenas que no imiten de manera literal alguna estampa hagiográfica del santo y esto debido a que no existe un semejante ciclo artístico, no obstante, hemos localizado otro empleo de fuentes visuales como es el caso de sus dibujos o apuntes artísticos elaborados a su paso por la expedición Malaspina, además debemos incluir a ello el uso de otros medios como el grabado de escenas ajenas a la iconografía del santo hispano, y que no es necesariamente contemporáneo al pintor.

El carácter barroco en la pintura de José del Pozo está claramente señalado por el empleo de lienzos de grandes formatos con composiciones teatrales donde queda reflejada la presencia de rompimientos de glorias e interacción de personajes en movimiento y escorzos precisos que se percibe en obras como *Apoteosis de Santa Rosa de Lima*, a esto se suma la elaboración de fondos arquitectónicos que refuerzan la aparatosidad de los cuadros, ejemplo *Los desposorios místicos de Santa Rosa de Lima*. En segundo lugar, tenemos los pequeños lienzos de carácter devocional que muestran apacibles retratos de santos católicos, que tiene por finalidad la persuasión y conmover al espectador. Por esta razón nos remitimos a lo dicho por la historiadora del arte Luisa Elena Alcalá que al tratar sobre los géneros pictóricos del arte religioso emplea tres categorías: el devocional, el didáctico y el icónico o de culto.

La imagen **devocional** es la que ayuda a la oración y provoca una respuesta emotiva. Son por lo general cuadros no narrativos de tamaño medio-pequeño y en los que aparece una sola figura. La imagen **didáctica** es una pintura narrativa cuyo

---

Murillo, Pedro de Mena y Gregorio Fernández, además del italiano Niccolo Betti. Pero, estos pintores y escultores trabajaron pasajes individualizados de la vida del santo, y no fue sino hasta el encargo realizado por un noble español Diego de Herrera al pintor Annibale Carracci y sus colaboradores para la iglesia de San Giacomo degli Spagnuoli, en Roma, en donde se ejecutó un ciclo de murales sobre escenas sobre la vida de San Diego. Para el caso de los virreinos americanos se tiene numerosas imágenes en iglesias y conventos del Perú y México, en la cual se tiene por lo general retratos y escenas individualizadas del santo y solo se ha registrado una serie de pinturas dedicada a la vida del santo y es la que hoy se conserva en el Museo Colonial de San Francisco, de Santiago de Chile. Esta serie sobre la vida de San Diego de Alcalá fue producida en un taller de Cusco entre los años 1705 y 1715 (Schenone 1992: 252). No obstante, la imagen más temprana que se tiene del santo es la realizada Angelino Medoro, fechado 1601, es una de las pocas obras firmadas y tempranas producidas por el pintor italiano que demuestra el claro estilo romano de ejecución de la figura monumental en primer plano. El lienzo fue realizado para la antigua Recolección de Nuestra Señora de los Ángeles de Lima (hoy Museo de los Descalzos). Por último, cerrando el ciclo de pinturas virreinales del retrato de San Diego se tiene catalogado el realizado por José Gil de Castro en el año 1820, a pedido del síndico del convento de San Francisco de Santiago, Don Francisco de Iñiguez y Landa. Aunque el encargo era de carácter personal, al parecer fue encomendado a Gil por intermediación de los frailes, para cuyo convento grande el pintor realizó en aquel mismo año el retrato de fray Antonio Esquivel y la *Santa Isabel, reina de Portugal* (Kusunoki 2014: 281).

objetivo es enseñar los episodios básicos de la Pasión de Cristo y la vida de los santos y de la Virgen María. Por último, la imagen **icónica o milagrosa** es la que ha demostrado obrar milagros o tiene en su creación una imagen milagrosa (como la Virgen de Guadalupe en México) y que suele desempeñar un papel en el desarrollo de las identidades locales en toda América Latina.<sup>450</sup>

Efectivamente las dos primeras categorías pueden englobar el corpus artístico de José del Pozo, siendo la imagen didáctica la que mayor predominio tiene sobre las composiciones de San Diego de Alcalá.

Por otra parte, las obras que realizó José del Pozo durante las cuatro décadas de actividad en Lima tienen como singular característica la continuidad de la tradición pictórica del barroco sevillano. Esto es identificable, sobre todo, en los lienzos de gran formato que marcan una impronta en la técnica y manejo de la perspectiva que busca el pintor para crear un impacto visual al espectador. Sin embargo, como se ha demostrado la poca cantidad de pinturas conservadas en la actualidad, en comparación con el conjunto conocido a través de la documentación primaria, por lo que no excusa a referirnos al estilo demostrado.

En óleos citados anteriormente, destaca compositivamente el interés por el espacio circundante y las representaciones triunfantes o apoteósicas. Este interés nos remite al aprendizaje artístico que emprendió José del Pozo en Sevilla, en donde tuvo oportunidad de estudiar la obra de Bartolomé Esteban Murillo en sus continuas visitas como alumno de la academia sevillana<sup>451</sup>. De esta manera Pozo pudo seguir modelos compositivos del maestro sevillano, por ejemplo en su visita al claustro chico de San Francisco estudió cuadros dedicados a San Francisco de Asís y otros santos de la orden mendicante, así en *San Diego de Alcalá en éxtasis delante de la cruz* (Imagen 58) y en *San Salvador de Horta y el inquisidor de Aragón* (Imagen 59) obtuvo el manejo compositivo que es perceptible en los lienzos que tenemos por estudio, así logra que la escena principal se construya en primer plano con los personajes de figuras monumentales que ocupan el espacio total del lienzo, además de guiar los contrastes de luces, el ritmo y movimiento con cierto quietismo que envuelve la pintura en su intención de persuadir al espectador y hace uso del recurso

---

<sup>450</sup> Alcalá 2014: 42.

<sup>451</sup> ver segundo capítulo, apartado “José del Pozo y la Real Escuela”.

arquitectónico clásico como elemento de escenificación. Agregamos a esto el uso reiterado de agrupar sus personajes en una especie de friso o hilera en un plano que es perceptible en sus dibujos de la expedición Malaspina y sus primeros cuadros religiosos, ello bien pudo tomarlo del propio Murillo en donde elabora este recurso compositivo en *La muerte de Santa Clara* (Imagen 60), *Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Horeb* (Imagen 61) y *La multiplicación de los panes y los peces* (Imagen 62), estas dos últimas pertenecientes al Hospital de la Caridad y realizado en fecha más tardía, así la horizontalidad del lienzo logra encajar el suficiente número de personajes en un acto de teatralidad escénica.

Por el contrario, maestros como Juan de Valdés Leal tuvo poca repercusión en la formación de José del Pozo, pero técnicamente vemos semejanzas en cuanto por el uso del color y pastosidad y el empleo del espacio arquitectónico presente sobre todo en su producción de ciclos hagiográficos, véase por ejemplo la serie de San Ignacio de Loyola (Sevilla y Lima). Sin duda, como hemos comentado líneas arriba el lenguaje barroco sigue empleándose durante la apertura de la academia artística de Sevilla en pleno siglo XVIII, constancia de ello son las obras que produjeron los maestros de esta institución y que el propio Pedro del Pozo – padre de José del Pozo – realiza una copia, desde un técnica menos refinado que sus predecesores, el cuadro de la *Muerte de San Ignacio de Loyola* de Valdés Leal<sup>452</sup> (Imagen 63), en la cual se desarrolla sobre una deficiente perspectiva arquitectónica y un repertorio de ángeles en insinuado escorzo. Es evidente que la técnica empleada por Pedro tiende a recurrir a un arcaísmo en cuanto a la forma y composición y ello contrasta de sus contemporáneos de escuela que sí lograron una mayor destreza técnica, sobre todo en el empleo de la perspectiva y colorido. Por tal motivo, no deja de extrañar que contemporáneos a Pedro del Pozo como el historiador Cean Bermúdez exprese que el pintor no ofrece “Ni su inteligencia en el diseño, ni sus obras correspondían á este encargo [de director en la Real Escuela]”, y concluye “dexó un hijo de mejores disposiciones que el padre para la pintura”<sup>453</sup>, refiriéndose a José del Pozo.

---

<sup>452</sup> El dorso del lienzo se lee la inscripción “Valdés Leal ft./53” En la actualidad se ubica en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, España. Para un mayor contraste Valdés Leal empleo una variante de esta iconografía en un óleo del mismo título para la Iglesia de San Pedro de Lima, en esta construye dos escenas: la muerte y las exequias.

<sup>453</sup> Bermúdez 1800: 116.



Ahora bien, los años de formación artística (entre 1779 hasta 1785) José del Pozo heredo el oficio por parte del padre, pero evidentemente adquirió mayores dotes que este último. Es evidente los estudios de la “Clase del Natural” impartida en la academia lo sirvió como desarrollo técnico de los maestros del siglo precedente; por otro lado, el joven pintor Pozo adquiriría mayor atención en un maestro instructor de quien recibió los conocimientos necesarios y cuyo cargo de entonces fue el de director de la clase de pintura de la Real Escuela de las Tres Noble Artes de Sevilla, se trata de Juan Espinal. La determinación del estilo de Espinal podemos identificar la manera como Pozo logró formar su destreza técnica que no se apartaba del todo del barroco sevillano del juego entre lo pictórico y lo teatral. A partir de la producción artística de Espinal podemos afirmar que presenta un sentido de cromatismo en el que relaciona la claridad y la sombra, el dibujo ágil y la pincelada suelta que no acaba de perfilar los contornos de personajes. De hecho, el logro del maestro sevillano solo pudo ser conseguido desde su temprana formación y que debe mucho a la tradición barroca del siglo XVII, y esto bien puede comprenderse, a expresión del historiador del arte español Álvaro Cabezas, que ese viaje emprendido por Espinal se compagina desde la seguridad del dibujo patente de Martínez – tan deudor del de Murillo –, hasta la generosa utilización del color que conforma los volúmenes – más cercano a Valdés Leal<sup>454</sup>.

Es, en efecto, el aprendizaje de José del Pozo le proporcionó una sólida base en estilo que se ajusta a los recursos formales asociados con el naturalismo de Murillo que se puede identificar en la búsqueda de veracidad de los rostros a partir del buen empleo del dibujo colorista, el juego de sombras y contraste de luces, y la espacialidad en la construcción de fondos arquitectónicos que son una constante en la producción del pintor.

Ahora bien, queremos advertir que José del Pozo recurre a la originalidad de sus composiciones. Es un hecho demostrado que los pintores culminan sus obras a partir de imágenes ya existentes, no obstante, se hace uso de la reelaboración con la finalidad de ocultar el origen o procedencia del mismo y es, en efecto, un acto de camuflar con un nuevo rostro la obra. La forma como el pintor trabaja y desarrolla su obra es explicado a

---

<sup>454</sup> Cabezas 2015: 17.

partir de modelos precedentes que utiliza, y, por tanto, podríamos reconocer que es una forma de préstamo. Para una mejor aproximación a la originalidad que no es otra cosa que la invención del artista, nos remitimos a los escritos de George Kubler que trata sobre la *permanencia y cambio* del objeto en estudio, se lee:

Ningún acto es completamente nuevo y ninguno puede cumplirse completamente sin variación. En todo acto está inextricablemente unido la fidelidad al modelo y el apartarse de él, en proporciones que se aseguran la repetición reconocible junto con pequeñas variaciones que permiten las condiciones y el momento. Claro está, cuando la variación del modelo excede la proporción de la copia fiel, entonces estamos ante una invención<sup>455</sup>.

Sin duda, al observar la obra de Pozo encontramos la voluntad, o si se quiere decir la intención de conservar la “fidelidad al modelo” pero asegurando lograr pequeñas variaciones de él, y que en última instancia solo lo culmina “cuando la variación del modelo excede la proporción de la copia fiel, entonces estamos ante una invención”. De esta forma son precisamente las *invenciones* originadas por la creatividad de Pozo de la que conocemos cómo realizado en sus lienzos y solo puede explicarse a partir de las primeras pinturas de un contenido histórico o didáctico que realizó para los franciscanos de Lima; en ellas veremos cómo utilizó sus recursos y experiencias para recrear el escenario de San Diego de Alcalá en las islas canarias y la veneración del cuerpo por los reyes de España.

### 3.6.1. San Diego de Alcalá en las Islas Canarias.

El cuadro se titula *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* (Imagen 64), presenta una franja ubicada en la parte inferior a modo de leyenda, que describe en un párrafo de tres líneas la narración de la pintura. Fue común el uso de estas franjas escritas en las pinturas religiosas del virreinato con la finalidad de fortalecer la comprensión pedagógica de la escena biográfica de los santos<sup>456</sup>. Y es precisamente que en esta pintura está firmada por

---

<sup>455</sup> Kubler 1975: 90.

<sup>456</sup> En un grabado de la *Rhetorica Christiana*, publicada en Perusa en 1579 por el fraile novohispano fray Diego Valadés, se muestra a un predicador franciscano en el púlpito señalando, en pleno sermón y con un puntero en mano, una serie de lienzos que representan escenas de la Pasión y de la Resurrección de Cristo. Colgados dentro del templo, a la vista de los atentos feligreses españoles, criollos e indígenas, los cuadros le servían al orador cristiano como ilustración o apoyo visual para impartir la catequesis y codificar simbólicamente la teología (Mujica 2016: 291).

José del Pozo, cuya ubicación se encuentra en la esquina inferior derecho, en ella se lee: “Pozo lo hasia”.

La escena presenta a San Diego de Alcalá convirtiendo por medio de la cruz cristiana a un natural de Canarias. En la parte inferior del cuadro destaca una leyenda que describe lo ocurrido:

S. Diego dicto guardian del conv. de la Isla de Fuenteventura, una de las Canaria, fue el Apostol que propago el Evangelio entre aquellos gentiles/ con tan fervoroso espíritu, que en breve tiempo se convirtió a la fe toda la Isla, adonde concurrían a oírlo muchos Idolatras de la/ Gran Canaria, entre ellos uno mui feros que postrado a sus pies pidio el bautismo y le entrego dos hijos para que les instruyese en la religion

La franja escrita por el pintor revela una breve descripción formal de lienzo que no ahonda en los detalles. Sin embargo, esto nos formula interrogante sobre cuáles fueron los medios escritos en el que Pozo utilizaría como medio de apoyo en la ejecución de los lienzos de San Diego. Ello es factible si tenemos en cuenta que el convento franciscano tiene una copiosa biblioteca<sup>457</sup> donde conserva impresos biográficos de los santos pertenecientes a la orden seráfica, y donde no sería una excepción conservar un ejemplar sobre la hagiografía de Diego de Alcalá. Entonces, pensamos que un ejemplar de la biografía de San Diego fue empleado por el pintor para construir dichas escenas, guiado por el lenguaje escrito del documento y cuya inventiva fue primordial para tomar los referentes visuales necesarios para la ejecución final de los cuadros. Será precisamente que Pozo empleara el libro del fraile español Antonio Rojo titulado *Historia de San Diego Alcala, fundación, y frutos de santidad...* (1663), dedicado al rey Felipe IV, que es adquirido por la orden y conservado hasta la actualidad en uno de los anaqueles de la biblioteca<sup>458</sup>. Lo narrado en la obra de Rojo es un hecho ocurrido en 1441, en la isla de Fuente Ventura, en

---

<sup>457</sup> La noticia más temprana que se tiene documentado sobre la biblioteca del convento refiere que por entonces el Provincial fray Diego de Adrada ordena, en 1662, que se haga un inventario para saber con precisión y exactitud cuántos libros existen en dicho claustro. Gento Sanz 1945: 295.

<sup>458</sup> El libro en cuestión se conserva en el estante número 34, anaquel C, según el inventario actualizado realizado entre los meses de abril y mayo (Proyecto de conservación preventiva e inventario de la biblioteca del Museo y Convento San Francisco de Lima, 2016).

las Canarias, donde llegó el santo en calidad de guardián, y su labor implicó la actividad de evangelización de los pobladores de dicha isla.

De los más bárbaros idolatras que saco San Diego de la religión de las tinieblas a la luz de la gracia, fue uno a quien llamo Francisco Antonio al vestirle de Cristo en el bautismo, y quedo tan afecto a San Diego por el beneficio de haberle convertido, que le trajo dos hijos que tenía, a que los enseñase, como lo hizo, al gremio de la iglesia, quedado aquella familia (que dura hasta hoy) de estos nuevos católicos<sup>459</sup>.

En el cuadro, se muestra a Francisco Antonio luego de ser bautizado, él observa detenidamente al santo para presentar a sus dos hijos con la intención de que sean convertidos a la nueva religión. En ese instante San Diego dirige la cruz hacía el hijo mayor de Francisco, quien se postra sobre el suelo. El rostro juvenil y lozano del personaje se dirige hacia la cruz, y el hermano, un infante, mira con asombro lo ocurrido.

Los llamados “idólatras” que concurrían a oír al santo lo rodean, otros en cambio se dirigen desde la escena del fondo, en un gran paisaje en el que se aprecian otros individuos en las laderas de los montes.

En la escena resalta otro personaje vestido con el hábito clerical, se trata de Fray Juan de Santorcas, sacerdote que acompañó a San Diego en la labor de guardián del convento de Fuenteventura. Así lo señala Antonio Rojo “se embarcó para las Canarias, en compañía de V.P.Fr. Juan de Santorcaz, sacerdote de señaladas virtudes”<sup>460</sup>. En este caso, Pozo retrata al fraile como un hombre adulto, robusto y con carencia de cabellera, en contraste con la fisonomía juvenil de San Diego.

El óleo se desarrolla sobre un terreno al aire libre. Entre el árbol frondoso ubicado en el margen izquierdo y equidistante a la fachada de una casa de aspecto rustico se agrupa los personajes principales. De tal manera que la pintura está compuesta en cuatro planos. El primero sitúa en el centro a San Diego, de pie, sostiene con su mano derecha el crucifijo que lo dirige hacia el indio de Canarias, y este responde el acto con la debida atención, se encuentra sedente; lo mismo ocurre hacia el lado derecho del santo, en donde una mujer de

---

<sup>459</sup> Rojo1663: 94 y 95.

<sup>460</sup> Ibíd.:92.

espaldas y de pie observa el suceso. En el segundo plano, detrás del indio sedente, se ubica un hombre y un niño que dirigen la mirada hacia el santo; hacia el lado opuesto, tres hombres adultos observan en distintas direcciones. El tercer plano, dos personajes femeninos en aparente diálogo, detrás de ellas, un árbol frondoso; en el centro un personaje de pie y, junto a su izquierda, una casa de aspecto rustico con vanos. Finalmente, un paisaje *sfumato* en lontananza se extiende hacia las siluetas de unos montes en donde grupos de personajes circulan por las praderas.

La composición presenta líneas direccionales básicas que estructuran la distribución de los personajes, se advierte la figura principal de San Diego de Alcalá ha sido colocado como eje principal de la escena, donde se evidencia el espacio circular descrito por una línea imaginaria que remarca la distribución de los personajes alrededor del santo. Por otra parte, La conformación de dos grupos comprende por las elipses, cinco al lado izquierdo y otros en igual número en el opuesto, y es perceptible que siguen un ritmo que se prolonga hasta el tercer plano. Además, se observa que la vivienda rústica divide el óleo a través de una línea vertical – muy próximo a la costura de los dos pliegues de tela que sirve como soporte –, que muestra equilibrio con respecto a las oblicuas del vano de la puerta, el vano cuadrangular de la ventana y el alero, y que siguiendo todas estas direcciones veremos que convergen hacia un punto de fuga que se presenta fuera del cuadro. Por último, el paisaje en lontananza ha sido utilizado para presentar la profundidad a través de la perspectiva área, y de esta manera logra el efecto del espacio de la composición del cuadro.

El óleo destaca la variación de matices de la gama del color ocre, entre la mayoría de personajes, el suelo, la vivienda, el árbol y las praderas del paisaje en lontananza; esto se debe principalmente a que el lienzo presenta una imprimación de base color marrón dorado<sup>461</sup>. Sin embargo, esto se contrasta con las túnicas grises<sup>462</sup> de dos personajes, en el

---

<sup>461</sup> El perfil tecnológico de los aparejos utilizados en la década de 1790 en Lima, no significó grandes cambios con los precedentes del siglo XVII. Los pintores realizan bases de preparación del lienzo en tonos ocre y rojizos, característicos de la “fa presto” barroco y que permite construir efectos cromáticos con menor número de estratos. Stastny 2001: 24 y 25.

<sup>462</sup> Los usos de los tonos grises se realizaron a partir de los derivados de carbones (Stastny 2001: 24). Especialmente los pintores limeños de inicios de la década de 1790 emplean la denominada “sombra de Huancavelica” o llamado “negro humo”, esto es verificable en los materiales empleado por Julián Jayo en las pinturas de pirámides para la proclamación de Carlo IV en 1789 (BNP, Archivo Raúl Porras Barrenechea, sign: XPB/c66, código: 2000025794, fol.5r)

primer y segundo plano. Además el empleo del pigmento blanco luz<sup>463</sup>, en el atuendo del niño y la tela que cubre parte de las piernas del personaje sedente, destaca el azul grisáceo<sup>464</sup> de la mujer del tercer plano y ello hace resaltar su forma corporal. Es evidente que la luz es homogénea entre los personajes del primer y segundo plano, pero presenta ligeramente más sombra en el margen derecho cercano a la casa. Mientras que partir del tercer plano la iluminación difumina las formas de los cuerpos, las siluetas pierden contorno por efecto de la atmosfera. Por último, el paisaje en lontananza recibe mayor iluminación, destaca de manera uniforme, y el contraste difumina con mayor precisión las siluetas de los personajes y el terreno agreste.

La obra construida por Pozo vemos que lo pictórico destaca sobre el dibujo. Si bien es cierto que su participación la expedición Malaspina elaboró un corpus importante de retratos, animales y paisajes, en base a la rigurosidad del detalle lineal del diseño en donde el color sigue el patrón y esto debido a la exigencia y ejercicio de la descripción científica. Al contrario de ello es llamativo observar como el pintor tuvo libertades del pincel en las obras producidas en Lima que demuestra la técnica barroca de sobreponer capas de pintura con la pincelada de gran soltura, de tal manera, que compone los personajes y la escena circundante. En este caso el lienzo que analizamos logra corregir con pequeñas capas de óleo el contraste de sombras en la mano y crucifijo del San Diego – esto es evidente en los personajes de los tres primeros planos – y cuanto más se proyecta el espacio de la perspectiva del paisaje, el pintor recurre al pincelado diluida en los personajes que reciben menor detalle corporal y los contornos del campo pierden solidez (Imagen 65). Bajo la premisa de la técnica pictórica podemos comparar el empleo de colores diluidos que es propio de la acuarela y cuya experiencia se remite a principios de 1790 Pozo cuando registro la fauna de América meridional, tanto aves y mamíferos, por ejemplo, el *Martín pescador* trabajado sobre papel verjurado empleo los colores sepia y azul, con toques de albayalde que demuestra el detalle de los trazos y pierden consistencia en la siluetas

---

<sup>463</sup> Los blancos fueron sin excepción blanco de plomo hasta entrado del siglo XIX, como sucedió en toda la pintura de occidente. Stastny 2001: 24.

<sup>464</sup> El uso del azul de Prusia ya se había generalizado en Lima para esta fecha, su precedente fue a apartir de 1762 cuando apareció este pigmento en las obras de Cristóbal Lozano (Stastny 2001: 24). El pintor Jayo lo denominaba equívocamente como “azul Pursia” (BNP, Archivo Raúl Porras Barrenechea, sign: XPB/c66, código: 2000025794, fol.5r).

aguadas (Imagen 66 y 67), en consecuencia, esto demuestra la ejecución remitida al óleo de San Diego donde la textura es homogénea en el plano posterior en comparación la pincelada pastosa de los personajes principales.

Por otra parte, esta pastosidad resalta sobre todo en el conjunto de personajes de los primeros planos y que, en efecto, busca equiparse a la escena narrada. No es de extrañar que siendo discípulo de Espinal, Pozo supo conseguir lograr el predominio del color y la pincelada suelta que adecua conseguir el sentido de dibujo de gran soltura en la corporeidad de las figuras. En efecto, vemos que el pintor da firmeza la escena principal con la soltura del trazo que lo caracteriza y la proyección espacial lo recrea a través de un trazo desdibujado o vaporoso, como bien se advierte en la obra de Juan Espinal, por ejemplo, en su cuadro *Vulcano presentando a Venus las armas para Eneas* (h. 1778-1783) se percibe el recurso técnico que estamos tratando, en tanto que las figuras de Vulcano y Venus presentan consistencia por el colorido y la pincelada compacta el dibujo, en cambio, el detalle de los cíclopes proyectados hacia un plano subsiguiente se muestra desdibujados y ejecutados por el trazo diluido (Imagen 68 y 69). Y de alguna manera el proceso pictórico por el que recorre Pozo está sustentado en el aprendizaje de la Real Escuela de Sevilla, que a su vez esta institución tuvo por protector y presidente a Francisco Bruna y Ahumada, quien proclamaba en la primera de sus *Oraciones*<sup>465</sup>, celebrado el 14 de julio de 1778, en donde anima a sus alumnos a que se esfuercen en el restablecimiento de la pintura atendiendo de preceptos extraídos de la naturaleza: invención, proporción, color, movimiento y gracia<sup>466</sup>. Sin duda, el color y movimiento fueron necesarios para la academia sevillana en contraposición a la madrileña<sup>467</sup>, y de cuyo contexto representado contribuyo a Pozo alinearse al estilo de lo “pictórico” sobre lo “lineal”, por el cual tuvo un papel fundamental la tradición técnica de Murillo como bien fuera propuesto por los

---

<sup>465</sup> Las *Oraciones* conforman un corpus teórico de carácter artístico, se pronunciaba una oración con motivo de cada entrega de premios, de manera que Bruna quiso conseguir hasta en la forma el modelo de la regia institución madrileña (Recio 2007: 135). En ese contexto, Bruna pronunció dichas *Oraciones* en el salón principal del Real Alcázar, para abrir las ceremonias en que se daban a conocer los distintos premios para los más avezados alumnos de la institución. La primera de ellas, celebrada el 14 de julio de 1778 la dedicó a la pintura y la siguiente, con fecha de 21 de noviembre de 1782, a la escultura y otras artes de metalistería, así como a recordar la memoria y obra de Murillo en el centenario de su muerte (Cabezas 2015: 21 y 22).

<sup>466</sup> Cabezas 2015: 22.

<sup>467</sup> ver capítulo I.

maestros andaluces desde un principio en el curso de “Clase del Natural”: “Deseando encastar á los Escolares en el dibujo, y dulzura de colorido del celebre Bartolome Murillo, cuyos Originales tenian tan á la mano”<sup>468</sup>.

Ahora, en cuanto a la inventiva de José del Pozo en el lienzo es reconocible al momento de crear una escena partiendo de modelos ajenos, como los que toma de la estampa del barroco flamenco titulado *Rey Ciro muestra a Daniel la imagen del dios Bel*<sup>469</sup> (h. 1620), realizado por el grabador Theodoor Galle (1571-1633) según el diseño de Maarten van Heemskerck<sup>470</sup>. Se percibe en cómo configura el grupo de personajes del margen derecho de la obra, sobre todo en la figura de la mujer de rasgos europeos que aparenta demostrar la imagen de una india de las Canarias, ella se muestra con el rostro en perfil y de espalda al espectador, con el pie izquierdo elevado y el otro recto en el suelo, siguiendo el diseño de la postura de Daniel en la estampa, además demuestra el juego de sombras que se conjuga en todo el dorso de ambos personajes (Imagen 70 y 71). Por otro lado, los bustos de hombres adultos que acompaña el grupo revelan el empleo del modelo de cabezas de ancianos barbudos o “sacerdotes” cubiertos con mantos y el rostro expuesto (Imagen 72 y 73). En suma demuestra el uso de los personajes sin integrar el contexto de la escena de la estampa donde reúne muchos más figuras ubicados en distintos planos y perspectivas arquitectónicas.

En este punto es importante señalar que del Pozo realizó retratos y composiciones grupales de personas nativas de la región de Patagonia hacia el año de 1790. Pero cabe la interrogante si es posible que el pintor tuviera muchos de estos dibujos en 1795 cuando realiza los lienzos de San Diego de Alcalá y de los que pudo tomar como fuente visual para la composición de los indios canarios. Pues bien, en un proceso judicial que el pintor fue protagonista en el 25 de noviembre de 1799, se declara la tasación de los bienes que poseía en su vivienda a lo cual se registra un cuaderno de dibujos con “varios bocetos

---

<sup>468</sup> Real Escuela de Sevilla 1782:3.

<sup>469</sup> Forma parte de la serie de estampas dedicadas a la Historia de Daniel, Bel y el dragón, temas tomado del Antiguo Testamento de la Biblia Cristiana.

<sup>470</sup> Artista de origen neerlandés, retratista y pintor de género religioso.



humanos”<sup>471</sup>. El documento de la tasación no detalla con mayor exactitud lo contenido en el cuaderno, pero es probable que estos “bocetos humanos” tratasen de academias<sup>472</sup> o contengan parte de los bocetos que realizó en la expedición Malaspina, pues es conocido que gran parte de los dibujos de este viaje no se conservan en su totalidad y un conjunto de ellos quedara con Pozo al momento de abandonar la expedición<sup>473</sup>. En efecto, el resultado final del lienzo de San Diego comprueba que efectivamente el pintor retoma el modelo del indio patagón para componer a los habitantes de Canarias, esto puede ser contrastado con las características de la indumentaria de los indígenas representados en el lienzo que estudiamos que están vestidos con largos abrigos de pieles y presentan una cinta o penacho en la cabeza, así se logra observar particularmente con la imagen del personaje central, en el tercer plano (Imagen 74), que sigue el modelo de un retrato al óleo del busto de un patagón<sup>474</sup> (Imagen 75 y 76) y cuya fisonomía y características formales se observa del retrato de cuerpo entero realizado a partir de un boceto coloreado (Imagen 77 y 78). Es evidente el modelo empleado en los retratos del indio patagón, el cacique Junchar. El primero es el caso del busto abocetado del cacique, que se realiza a partir de un estudio para el dibujo de cuerpo entero de Junchar. El sentido del boceto tuvo que prescindir de cualquier elemento proporcionado por Malaspina en una de sus cartas al decir que “la edad [de Junchar] seria según comprendimos, de sesenta años”<sup>475</sup>, por el contrario Pozo ejecuta la figura, erguida y segura que está lejos de representar a un anciano, y remite más bien a una personaje de la antigüedad clásica<sup>476</sup>. En consecuencia, tanto el lienzo de San Diego

<sup>471</sup> La tasación fue realizada por Manuel Antonio Porras, corredor mayor de Lima, que logró registrar prendas de vestir en su mayoría de seda e instrumentos musicales como “dos violines” y “una bandurria”. AGN, Real Audiencia- causas civiles, leg.372, doc. 3420, fol. 16r.

<sup>472</sup> Una academia es un boceto sobre la figura del cuerpo humano, por lo general dentro del género del desnudo artístico.

<sup>473</sup> Mucho de este material reunido se dispersó en diferentes instituciones de España, Australia, EE.UU. y Chile (Sotos 1982: 16). Por otra parte, en la relación de bienes correspondientes a la expedición figura el cajón número dos un listado de “Cartas, Planos, y Dibuxos” donde en un total de “26 Retratode Yndios en borrador y limpio” fueron realizados por Pozo durante el viaje correspondiente desde Buenos Aires a Lima (AMNM, sign. AMN 0314, ms. 0634, doc. 008, fol.66r).

<sup>474</sup> El cajón número tres de los bienes se encontraba “4 lienzos pintados al olio de retratos de Yndios en sus marcos”. *Ibíd.*: 66v.

<sup>475</sup> Los retratos que realizó José del Pozo sobre los indios de la Patagonia pertenecen específicamente a al grupo nativo de los tehuelche. La mirada que tuvo el pintor tuvo buena respuesta por parte de Malaspina: “Puede asegurarse que la abilidad de don Josef del Pozo nada dexa por deseñar para la perfeccion de los retratos del cacique Junxar y de la joven Catama: son idénticas las facciones, el colorido y los traxes de uno y la otra” (AMNM, sign. AMN 0314, ms. 0343, doc. 012, fol.103r).

<sup>476</sup> Penhos 2003: 405.

como el boceto representan la figura del indio dispuesto en vestimentas de pieles, donde el manejo de los drapeados de las túnicas – y esto comprende todo el conjunto de indios canarios – evidencian el buen tratamiento de la composición académica.

No obstante, volviendo al escenario de la composición reiteramos en resaltar el buen manejo de perspectiva que abre hacia el paisaje en lontananza donde se reúnen los indios canarios sobre un monte y otros caminan sobre los pastizales. El pintor se sirve de los recursos ya experimentados en los dibujos que realizó en la expedición Malaspina y como bien se puede observar en la pintura (Imagen 79) la escena está preparado con la técnica del *sfumato* que insertan un efecto vaporoso para solucionar el resultado óptico al momento de captar la perspectiva y la profundidad. Remitiéndonos, por ejemplo, los dibujos de “Vistas de Santiago de Chile”<sup>477</sup> se pueden ver la aproximación a este recurso y se logra apreciar detalles como los contrastes lumínicos de edificios que sirven para potenciar la rotundidad de los volúmenes y sobre todo para proyectar las sombras (Imagen 80). Todo ello guía al pintor presentar la posibilidad de abarcar en el lienzo la extensión del espacio contemplado en una vista parcial de la isla canaria que no es necesariamente un retrato contemporáneo del territorio, sin embargo, a partir de la cual demuestra que el recurso de la inventiva del dibujante de paisaje y al mismo tiempo lo emplea como recurso didáctico para la construcción de una escena secundaria. Por lo tanto, resuelve el carácter hagiográfico de múltiples escenas de la pintura barroca.

### **3.6.2. Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte**

Este cuadro (Imagen 81) presenta las mismas dimensiones, de igual manera que su formato cuadrangular que remata en arco rebajado en la parte superior, y una franja en la parte inferior con una leyenda en un párrafo de tres líneas describe la escena de la pintura. Esta pintura no presenta la firma del pintor y esto encuentra lógica si pensamos que forma

---

<sup>477</sup> El dibujo del paisaje de Santiago de Chile formó parte del conjunto “Vistas en perspectiva de Puertos, Ciudades, Edificios, y otros”. AMNM, sign. AMN 0314, ms. 0634, doc. 008, fol. 66r.

pareja del cuadro *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias*, en donde Pozo establece la autoría de ambas obras.

Una vez más encontramos la leyenda escrita en el inferior del cuadro, el pintor resume la histórica veneración por parte de la familia real de España. En ella se lee:

Murio S. Diego en 1463. Veneró su cuerpo Enrique IV de España. Fue canonizado en 1588 a solicitud de Felipe II por la milagrosa salud de su hijo el Principe Carlos y acompañado de su hermana la Emperatriz y Real familia adoro su sagrado cuerpo incorrupto, y le recomendó la protección de su Reino. En 1659 fue trasladado a la agusta R. Capilla erigida por Felipe IV que lo veneró también con la Reina y toda su corte.

En efecto, en 1659, se realizó el cortejo por el traslado del cuerpo de San Diego a la nueva capilla, y cada pasaje fue descrito con detalle por Antonio Rojo<sup>478</sup>, quien estuvo presente en las ceremonias organizadas en honor del santo. De manera que si volvemos al documento en cuestión, es precisamente este el que relata un pasaje ajeno a la multitud de biografías del santo que se produjeron entre finales del siglo XVI y primeras décadas del XVII con motivo a su canonización<sup>479</sup>. Esto se debe a que la narración está compuesta en base a una experiencia contemporánea al autor en donde que recoge el momento en el cual los Reyes de España, Felipe IV y Mariana de Austria, acompañados de las infantas María Teresa y doña Margarita, asisten a la inauguración de la renovada capilla real en donde fue trasladado el cuerpo del santo. El texto de Rojo se lee:

Recibió sus majestades y altezas la comunidad de religiosos, por medio de los cuales paso su majestad a la capilla mayor, donde habiendo hecho oración delante

---

<sup>478</sup> El capítulo XIII se narra *De la nueva capilla, que últimamente estos tiempos mando edificar al glorioso San Diego la magestad Catolica del Rey nuestro señor D. Felipe Quarto*. Y el capítulo XIV trata *De la ultima traslación de San Diego a la nueva capilla, que le labro el Rey nuestro señor D. Felipe Quarto*. Un fragmento del capítulo XIV se ha transcrito el texto original con la ortografía actualizada, a continuación se transcribe el texto sin modificar: “Recibio a fus Mageftades, y Altezas la comunidad de Religiofos, por medio de los quales pafso fu Mageftad a la capilla mayor, donde aviendo hecho oracion delante del cuerpo del fanto, y cantadole fu capilla vna letra al affunto, le formo procefsion (eftandofe los religiofos como avian recibido a fu Mageftad) con el arca del fanto, que lleuaron Religiofos rebeftidos de dalmáticas, y los mas dignos las baras del palio, firviendo de prefte el Reberendifimo Comiffario General, a quien, y al arca fe feguia la Mageftad del Rey nueftro feñor, feguido, y acompañado de fu familia, y Corte” (Rojo 1663: 310).

<sup>479</sup> Incluso el poeta y dramaturgo Lope de Vega compuso la *Comedia famosa, San Diego de Alcalá*, esto a principios del siglo XVII.

del santo, y cantándole [en] su capilla una letra al asunto, se formó [una] procesión (estándose los religiosos como habían recibido a su majestad) con el arca del santo, que llevaron [los] religiosos revestidos de dalmáticas, y los más dignos las varas del palio, sirviendo de preste el reverendísimo comisario general, a quien, y al arca se le seguía la majestad del Rey nuestro señor, seguido y acompañado de su familia y corte<sup>480</sup>.

Es un hecho que este acontecimiento no ha dejado una reproducción pictórica en el contexto virreinal y mucho menos se conoce un ejemplar en el ámbito europeo<sup>481</sup>. Así que el lienzo de Pozo describe la escena basándose en la lectura entregada por el comitente Diego Antonio de la Casa y Piedra, y precisamente la obra narra el interior ficticio de la capilla real, donde Felipe IV y su esposa Mariana de Austria, además de sus infantas y “después por su orden las damas de palacio, los señores, y grandes”<sup>482</sup> se presentan ante el cuerpo incorrupto del santo tendido en una litera de plata<sup>483</sup>. Por otra parte, están presente la corte clerical que acompaña al santo durante su traslado y los religiosos que trasladaron al santo a la capilla, ellos visten dalmáticas.

De esta manera vemos en la composición del cuadro presenta un interior palaciego con iluminación tenue donde el conjunto de la familia real y sacerdote, en su mayoría hombres, dispuestos en diferentes posturas y actitudes que están alrededor de San Diego de Alcalá, quien yace sobre una litera, y un gran dosel con las cortinas recogidas se posiciona sobre su cabeza. La distribución de los personajes ocupa todo el espacio desde el primer hasta el cuarto plano detrás del cortinaje del dosel, a consecuencia de ello observamos que el piso está ligeramente visible. El fondo genera profundidad con la proyección de una estructura arquitectónica con muros carentes de decoración.

---

<sup>480</sup> Rojo 1663: 310.

<sup>481</sup> La serie pictórica más completa sobre la biografía de San Diego de Alcalá es el realizado por un taller cusqueño a principios del XVIII (Museo de Arte Colonial de San Francisco, Santiago de Chile), en esta figura el cuadro del milagro del príncipe Carlos como el último del ciclo.

<sup>482</sup> Rojo 1663: 311.

<sup>483</sup> En la narración de Rojo se menciona que “se labro para la caja de plata, que guarda el cuerpo del santo un suntuosa urna, que jaspes de diferentes colores sirven unos a otros de vistosos esmaltes, y en la urna dos rejas de bronce dorado demolido a las frentes, para que se vea el arca, cuando la devoción lo solicite, y se pueda sacar el santo cuerpo o en sus fiestas solemnes, o en las necesidades comunes. Ibíd.: 301.

Próximo al espectador, en el margen derecho del primer plano, un fraile viste un alba y este se reclina y dirige la mirada hacia el suelo para tomar un incensario. Atrás, en segundo plano se ubica otro fraile de pie y de espaldas que gira el rostro hacia su izquierda y dirige la mirada al espectador, esta porta un hachón. En la parte central, la reina y sus dos infantes se encuentran arrodillados. En tercer plano, en el margen izquierdo un hombre de pie y erguido, en posición de perfil dirige la mirada hacia el lado derecho del cuadro; otro lo acompaña, junto a su izquierda, está retratado en una posición de  $\frac{3}{4}$  y el rostro está dirigido hacia el espectador, se trata del autorretrato de José del Pozo. Delante de los personajes masculinos de la corte, ellos vestidos con grandes casacas, se ubica la figura de un niño de cabello castaño que atiende la mirada fuera del cuadro, tiene los ojos rasgados y una ligera sonrisa; hacia el lado derecha del niño se encuentra la personalidad del rey que se ubica arrodillado y frente a San Diego. A ello hay que agregar de izquierda a derecha, la imagen translucida del busto de un hombre que a su frente se ubican dos mujeres en contacto aparente que forman parte de la corte, junto a ellas se ubica un fraile. Continuando por el eje central, junto al cadáver del santo se posicionan cuatro frailes, dos vestidos con túnica gris y uno viste de blanco, el cuarto integrante solo muestra el rostro. Por último, la escena se desarrolla en un recinto cerrado que se proyecta hacia el fondo. Hacia la izquierda, presenta un gran muro sobre el que está colocado un pedestal, además se integra una portada arquitectónica que se muestra desde su margen derecho, y presenta un gran entablamento sostenido por dos columnas de fuste liso y capitel jónico. Cierra el plano de fondo donde se aprecia un gran ventanal dividido en quince cuadrículas, y es el espacio que en su totalidad está iluminado desde el margen izquierdo del cuadro.

La composición del cuadro rige según las posturas anatómicas de cada personaje retratado dentro del conjunto de la escena, así que cada movimiento o reposo, ello entendido según las líneas convergentes que estructura dichas poses. Para ello las líneas direccionales que unen el tercio inferior y central concentran el conjunto de personajes. Vemos como destaca en la composición del lienzo el carácter asimétrico donde la dirección de líneas imaginarias distribuida por la posición de los personajes que se dirigen al cuerpo del santo forma una sección piramidal invertida, cuya base son los fraile o clérigos ubicados en el margen extremo de la derecha del lienzo, culminando en el hombre de pie

del margen izquierdo. Por otra parte, el ritmo homogéneo de cada personaje establece la serenidad y reposo ante la ausencia de movimiento o desplazamiento alrededor de una escena que evidencia la veneración del cuerpo de San Diego.

Para esto se ha distribuido la posición de los personajes de acuerdo con cuatro planos. Por otra parte, el espacio comprendido revela que el recinto arquitectónico, donde se genera la narración, nos aproxima a la profundidad compositiva. El primer plano, el fraile en actitud de tomar el incensario del suelo delimita unas líneas curvas con respecto del brazo y el contorno del dorso, ello genera cierto movimiento del personaje. En segundo plano, la reina y los niños posicionados de rodillas crean una línea diagonal y oblicua respecto de la dirección de los dorsos. Por su parte el fraile de pie, en el lado derecho, sostiene la porta hachón que marca una línea vertical inestable con respecto a su cuerpo recto. En el tercer plano, se evidencia mayor estabilidad con respecto a las posiciones de los personajes. Los dos hombres de la corte de pie, el niño, y el rey arrodillado suscitan seguridad a través de la verticalidad de sus figuras; por el contrario, el santo yacente se presenta recostado sobre la litera que produce una línea horizontal, presentando la idea de reposo, por último, los dos hachones crean líneas verticales. Al respecto del gran dosel que ocupa el tercer y cuarto plano, genera una línea curva en su zona superior y se extiende hasta las cortinas recogidas en dirección derecha del cuadro. Los drapeados de la cortina están trabajados por líneas curvas y quebradas. Por último, las damas de corte y un fraile de la zona izquierda del cuarto plano se presentan estáticos, no insinúan movimiento alguno. Mientras que la parte central, se ubica los clérigos o frailes, principalmente los de túnica negra proyectan cierto movimiento de los brazos donde los hachones sostenidos generan líneas oblicuas.

En cuanto al empleo del color reiteramos para este lienzo que el perfil técnico nos demuestra el uso de la imprimación color marrón dorado. La gama cromática permite observar el predominio, en cierto grado, de tonalidades grisáceas en el recinto y rojo bermellón<sup>484</sup> entre el dosel y parte de los atuendos de los personajes. Mientras que el color

---

<sup>484</sup> El bermellón siguió siendo el punto de partida para casi todos los rojos (Stastny 2001: 24). Los pintores en 1789 lo denominaban “color de Mermellón”, también se usó el carmín (BNP, Archivo Raúl Porras Barrenechea, sign: XPB/c66, código: 2000025794, fol.5r).

negro<sup>485</sup> forma parte de las túnicas, el pigmento blanco se hace presente en el primer plano con el personaje reclinado y larga capa de la mujer del segundo plano. Y el azul<sup>486</sup> en la casaca del personaje del margen izquierdo y el vestido de la niña arrodillada del segundo plano. La luz resalta con mayor claridad los volúmenes de los cuerpos de los personajes del primer hasta el tercer plano, define mejor los colores, y el contraste de luces y sombras se distribuye para generar los límites del contorno de cada retratado. A partir del cuarto plano los personajes resultan ligeramente ensombrecidos y pierden definición, los rostros se presentan difuminados. El recinto, con el muro y el entablamento y columnas resulta poco iluminadas, pero contrasta las líneas estructurales. Hacia el fondo un muro con ventanal de cuadrículas recibe una mayor iluminación desde la parte izquierda del cuadro, el ingreso es homogéneo.

Una vez más observamos que Pozo ejecuta para este lienzo a partir de una pincelada suelta. El pintor incorpora las texturas de los trajes retomando la técnica del trazo libre o empastado, pues logra una pincelada suelta y a la vez segura que forma los contornos y volúmenes de cada personaje, y la mancha se simplifica con pinceladas abreviadas en los rostros que más bien se diluyen los pigmentos logrando una textura plana, lo mismo se aplica para la ejecución del fondo arquitectónico donde el dibujo está marcado por el trazo pictórico. Así, destaca los personajes de los tres primeros planos, como el fraile de que viste el alba, la reina, y el miembro de la corte que viste casaca azul, que a pesar de estar distribuidos en distintos planos, se puede observar los detalles de trazos sueltos en los encajes y bordados de trajes (Imagen 82, 83 y 84). En suma, el pintor insiste la técnica empleada en *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias*, donde los personajes que se ubican en primeros planos reciben detalle corporal y los contornos a partir de yuxtaposición de capas de óleo creando empastes que logran solidez; por otra parte, cuanto más se proyecta el espacio de la perspectiva o fondo, este recurre al trazo diluido y plano. De esta manera Pozo ha conseguido captar de forma particular un momento de afectividad y serenidad en la veneración de cuerpo incorrupto del santo.

---

<sup>485</sup> ver nota 456.

<sup>486</sup> ver nota 458.

Cabe destacar que, en las series sobre la vida del santo, concuerdan en mostrar a San Diego en las principales escenas milagrosas u otras escenas del desarrollo de su biografía, como se ha demostrado a partir del corpus de pinturas del periodo virreinal. Sin embargo, no es común el tema de la adoración de su cuerpo por la corte de Felipe IV. No obstante, este caso puede recibir una semejanza con escenas póstumas si pensamos en el lienzo *San Diego de Alcalá y el milagro del príncipe Carlos* (Imagen 85), último cuadro de la serie pinturas de taller cusqueño, la más completa sobre la biografía de San Diego de Alcalá que se tiene conocimiento, donde resalta la escena milagrosa de la sanación del príncipe español, el infante Carlos, cuyo tema es recurrente en la hagiografía del santo hasta mediados del siglo XVII.

La libertad del pintor es ajena de los condicionantes del comitente, así la *invención* resulta un medio eficaz para resolver la originalidad de la composición pictórica. En el cuadro consigue variar la escenificación de acuerdo a la moda característica de los atuendos españoles de la segunda mitad del siglo XVIII, aunque el hecho haya ocurrido en 1659. Así el rey Felipe IV y su corte real visten a la manera de la moda borbónica<sup>487</sup>, y se pone en evidencia el anacronismo con respecto a una escena sucedida un siglo antes. Pero lo característico es el retrato de grupo de la familia real de España, que a pesar de estar circunscrito en una escena religiosa, refuerza la trascendencia de su valor testimonial, considerando que en el virreinato peruano las pinturas de los reyes de España estuvieron dedicados exclusivamente a la representación individual<sup>488</sup>. Por otra parte, queremos aclarar que la moda presupone o – si se quiere – condiciona al pintor a representar las características formales de la usanza contemporánea y es preciso ver una actualización en cuanto al vestido de Felipe IV y su corte, de ahí que para la fecha de los lienzos Pozo ya había iniciado su actividad como retratista para la clientela privada limeña en donde consigue mostrar el “presente” de la efigie, pues en el retrato que realiza para Francisco

---

<sup>487</sup> En la literatura de la época se comparaba al rey habsburgo Felipe IV con el borbón Carlos IV: De aquel Felipe Quarto, de alta empresa/ Que de Fuente Rabía la Batalla,/ Tuvo con tanto Esfuerzo, y Entereza,/ Que la eloquencia términos no halla:/ De aquel, que á la República Olandesa/ La armada derrota, y ella calla:/ Es CARLOS IV., Idea muy segura, Retrato Verdadero, en fiel pintura (Terrada y Landa 1790: octava XII).

<sup>488</sup> El Museo Pedro de Osma conserva un lienzo del retrato grupal de Carlos IV y su familia, uno de los pocos ejemplares que se conservan de este género actualmente. La factura del cuadro parece indicar que es de procedencia cusqueña por el esquematismo de las figuras y el empleo de brocateado de pan de oro.



Moreyra y Matute (Imagen 86), hacia 1795<sup>489</sup>, lo muestra en medio cuerpo sobre un fondo neutro despojado de los símbolos iconográficos de poder, tan propio del retrato de aparato aristocrático, solo presenta el escudo nobiliario, de hecho destaca el naturalismo de rostro y la cabellera empolvada de color grisáceo al mismo estilo adquirido por los personajes masculinos de la corte del rey en el cuadro de la veneración de San Diego (Imagen 87 y 88). Tanto el retrato de Moreyra y Matute y las efigies de la corte de Felipe IV guardan relación en cuanto buscan mostrar la actualidad del personaje en su formalidad y usanza característica del periodo borbónico del siglo XVIII: casaca o chaqueta, camisa de cuello alto con encaje, y la característica peluca empolvada.

En este punto es importante señalar que un rasgo principal de los lienzos de San Diego de Alcalá nos permite comprobar el planteo compositivo de agrupación de personajes en primeros planos, construido a partir de un eje central ocupado por el protagonista. En ese sentido, resulta interesante realizar un parangón con dos dibujos de la expedición Malaspina que nos permite observar esta reiteración compositiva. A partir del primer boceto titulado por Pozo como *Borrador del Resivimiento de los Patagones* (Imagen 89), que fue útil para tomarlo como referente para dibujar la *Concurrencia de los Patagones en el Puerto Deseado* (Imagen 90). Las dos imágenes se asemejan en relación al planteo compositivo, por lo que la escena se construye sobre un eje central establecido por dos personajes, identificados con el cacique Junchar y el capitán Alejandro Malaspina. Al margen izquierdo, se acerca el grupo de indios a pie y a caballo, mientras que la reunión se concluye con los grupos entre europeos y el resto de indígenas de la derecha. Y es aquí donde remarcamos la idea planteada por Pozo que trata de agrupar los personajes en una suerte de friso sin interrupción o cortes abruptos, así en el borrador presenta los personajes en una franja continua a lo largo del soporte de papel, donde unas líneas con curvaturas insinúan un fondo de paisaje de montañas. En comparación con el dibujo definitivo presenta breves correcciones, cuyo grupo de figuras se ubican en un espacio de vegetación a las orillas del mar y concluye en un fondo de colinas, donde la profundidad está señalada

---

<sup>489</sup> Carta dirigido por José del Pozo a don Francisco Moreyra y Matute, en esta le expresa las trabas que tuvo para concluir el retrato, se lee: “los quebrantos que el tiempo me ha ofresido que casi no he sido dueño de mi pr. lo qual me he demorado (a mi pesar) en la conclusion del consolidado retrato” (AGN, Colección Moreyra y Matute, leg. 41, doc. 1214, fol. 1r y 2r).

por los personajes que aparecen en planos contiguos. Por lo tanto, vemos que Pozo emplea la composición de los personajes a través de un friso ininterrumpido donde la distribución está encuadrada sobre planos consecutivos y, como ya dijimos, esto se da sobre todo en los lienzos que aquí estudiamos.

No obstante, el cierre de plano de fondo como recurso decorativo o contextual de la capilla real en donde Felipe IV trasladó el cuerpo de San Diego de Alcalá, funciona aquí para crear espacialidad y generar el friso de personajes en dos tercios horizontales del cuadro. Ahora, la inventiva de corrección e interpretación de modelos de estampa no está muy presente en el presente lienzo, más bien partiremos de semejanzas formales con grabados del barroco flamenco que tuvo influencia en la pintura limeña de la década de 1790. Así comprobamos que la escenificación arquitectónica acoplado a una escena trágica como Jesús ante Caifás (h. 1630-1639), realizado por el grabador Marinus Robyn van der Goes (1599-1639) según el diseño de Jacob Jordaens<sup>490</sup> (Imagen 91 y 92), configura el dramatismo de la escena principal situada en los dos planos de personajes y cuyo tercio superior de la composición abre la perspectiva del recinto que preside muros de gran altura.

En el panorama de la pintura limeña de finales del siglo XVIII, del que pudimos presentar un conjunto considerable de obras y sus respectivos caracteres formales, se encuentra la obra de José del Pozo y cuyos lienzos dedicados a San Diego de Alcalá manifiesta, por una parte, la aplicación de modelos ilustrados de los dibujos de su experiencia científica, ejemplo de ello en *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* que manifiesta una novedad en medio artístico de la ciudad que luego en años posteriores dejara de emplear en sus lienzos; por otro lado, se observa su gusto por la pintura sevillana de su época, en *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte* queda evidentemente la influencia por la obras del Claustro Chico de San Francisco de Bartolomé Murillo y entra en correspondencia con el gusto que se tuvo de este maestro junto a Zurbarán en colecciones privadas y copias realizadas por pintores contemporáneos como Francisco Javier Cortés y Julián Jayo. Asimismo, podemos constatar en los cuadros de San Diego de Alcalá existen continuidades en el empleo de estampas flamencas, sobre

---

<sup>490</sup> Considerado el último gran maestro de la pintura barroca flamenca, tras la muerte de Rubens y Van Dyck.

todo de la primera mitad del siglo XVII, que están condicionados como elementos dentro de la estructura total del cuadro, la copia fiel no existe para este caso, más bien, se forma una inventiva de la misma que origina una nueva composición tomando como modelos dichas estampas y dibujos de la expedición Malaspina en donde el colorido, iluminación y la intención de la pincelada pastosa establecen la originalidad de los lienzos.

## CONCLUSIONES

1. En base a documentación primaria, en tanto libros de cuentas, informes, cartas y protocolos notariales, se ha obtenido organizar el nombre completo del pintor en nuestra investigación: José María del Pozo y Téxada (1757-1831).
2. José del Pozo estudió pintura en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, en donde adquirió el estilo “naturalista” de matices formales y técnicos en base al estudio y copia de las obras de Bartolomé Murillo, en contraposición al clasicismo imperante de la academia madrileña. Tuvo entre sus maestros a Pedro del Pozo, director de la Escuela, y Juan Espinal, director de la clase de pintura, siendo este último de quien aprendería el manejo correcto de la perspectiva y el empleo del color sobre el dibujo.
3. Establece su residencia en Lima en el mes de mayo de 1790, motivo por el cual abandona la expedición Malaspina. Ante la posibilidad de conseguir relaciones sociales y clientela funda una academia de “diseño” en donde impartiría la enseñanza del dibujo académico y, en paralelo, instala un taller de pintura que fue requerido por el público aristocrático y monástico. De este contexto, se conocen dos discípulos del pintor; el primero, don Francisco Moreyra y Matute y, la segunda, la señorita Antonia Herencia.
4. La academia de “diseño” fundado en 1791 por José del Pozo se presentó como una alternativa de enseñanza ilustrada en la cual los discípulos cultivaron los principios del dibujo, según postulados del arte clásico de textos como *Varia conmmensuracion para la escultura y arquitectura*, así pues, se contrapone a la educación artesanal del gremio limeño que debían escalar etapas para ordenarse como maestros y ejercer la profesión. Sin embargo, la academia no tendrá una mayor vigencia a principios del siglo XIX.
5. Las pinturas de José del Pozo reunidas manifiestan su influencia con el barroco sevillano. Este corpus pictórico de los poco que aún se conserva en la actualidad, destaca por el empleo de los grandes formatos de lienzos en donde prevalece los

rompimientos de gloria. Además, existen obras que son conocidos por referencias documentales que nos lleva a concluir que tuvieron predominio sobre este estilo, siendo estas obras las siguientes: Ingreso de los Santos Peruanos en la capilla del Cementerio General, Lienzos transparentes para el camarín de la Virgen del Rosario, pintura de ático del retablo de la iglesia del Sagrario, Escenografía de la Tragedia de los Templarios y La Delirante.

6. La investigación nos permite a través de la revisión de fuentes primarias y secundarias, proponer un listado cronológico de las obras que José del Pozo realizó en Lima, entre el género religioso y profano, elaboró un total de 27 ejemplares correspondientes al periodo de 1795 hasta 1830. La mayor parte no se ha conservado en la actualidad.
7. La primera capilla de San Diego de Alcalá fue construido en la década de 1640 como iniciativa de la hermandad de laicos de Lima. Ubicado en la nave de la epístola de la iglesia San Francisco de Jesús de Lima. Desde ese entonces hasta promediar la segunda mitad del siglo XVIII, la capilla tuvo reformas constructivas del retablo de la advocación que en total fueron tres y, en efecto, en esta última etapa se colocaría sobre los muros de los arcos del tramo de la capilla los lienzos realizados por José del Pozo, encargo directo del síndico Diego Antonio de la Casa y Piedra.
8. La construcción biográfica por medio de documentación de archivo se llegó a la conclusión que Diego Antonio de la Casa Piedra, natural de España, mercader y contador llegó a Lima a inicios de 1777 con el objetivo de ampliar los nexos comerciales de la empresa familiar. Sin embargo, los intereses económicos y el afán de ascenso social motivaron que construya relaciones con las principales instituciones religiosas de la ciudad, así obtuvo el puesto de “Mayordomo Bolsero” en la cofradía de Españoles de Nuestra Señora del Rosario, en el convento dominico; asimismo es nombrado “Síndico” de la capilla de San Diego de Alcalá, en la iglesia de San Francisco; y “administrador de las obras” en la restauración de la Catedral de Lima. Finalmente fallecería el 25 de septiembre de 1806.

9. Los vínculos artísticos de Diego Antonio de la Casa y Piedra es producto de las negociaciones que tuvo con pintores para las obras que requerían las congregaciones religiosas. Así pues, las labores que ejecutó en la Catedral de Lima tuvo que contactar con Matías Maestro, que luego se formaría una amistad entre ambos, y de cuya participación fue testigo en las reformas artísticas que llevó acabo el vitoriano, por lo que estableció una comunicación con este círculo de pintores y escultores, logrando contactar con José del Pozo. Lo que demuestra que entre sus bienes y colección artística tuviera la presencia de obras relacionadas a su mecenazgo.
10. El contrato de los “dos cuadros de milagros en vida y muerte” de San Diego de Alcalá se concertó el 25 de agosto de 1795. El síndico de la capilla Diego Antonio de la Casa y Piedra entregó el monto de 400 pesos a José del Pozo para la ejecución de ambos lienzos. El libro de cuentas de la capilla califica los cuadros con el título de “mayor merito”, el mismo calificativo sería citado décadas más tarde en los Desposorios místicos de Santa Rosa de Lima (1820).
11. El pintor y su producción pictórica suele colocar la rúbrica con latinismos (*fecit* o *Ynventor*), o recurre solo a ubicar el primer apellido (Pozo).
12. Los lienzos de San Diego de Alcalá de José del Pozo tuvieron lugar de emplazamiento en la capilla homónima en el interior de la iglesia franciscana de Lima. En 1805, con motivo a la reforma y restauración de la iglesia efectuado por Matías Maestro, los cuadros fueron retirados de su capilla. A inicios de la década de 1820 se realizó un inventario general del convento y en cuya sacristía se resguardaron los lienzos de San Diego de Alcalá, formando parte de un conjunto de dieciséis lienzos de otras tantas advocaciones. Más adelante, en 1858, durante el gobierno de Ramón Castilla la sacristía resguardó “diversos lienzos” para evitar la expropiación de los bienes de la comunidad franciscana, conservándose inamovibles los cuadros de Pozo hasta el siguiente siglo. Las fotografías de la inauguración del Museo de Arte Religioso en el convento franciscano, 1938, nos permite apreciar los cuadros de José del Pozo en la sacristía, en él se aprecia los lienzos oscurecidos por la pátina y presentaban su antiguo marco de rocallas. Será en la década de 1990

cuando los lienzos fueron trasladados a las hornacinas de la escalera principal del convento, además de eliminar su marco decorativo.

13. La originalidad de los lienzos de San Diego de Alcalá radica en la ejecución de una nueva composición iconográfica en base de imágenes precedentes, dibujos preparatorios y estampas. Por lo tanto, la invención se proyecta con la intención de conservar la fidelidad al modelo pero, al mismo tiempo, conseguir variaciones de él y así lograr camuflar el origen o procedencia del mismo, por lo que obtenemos un nuevo escenario iconográfico.
14. Los Lienzos de San Diego de Alcalá presentan una leyenda escrita a manera de cartela en la base, en donde tiene por objetivo reforzar la intención narrativa de la imagen didáctica de cual enseña los episodios requeridos por el síndico Diego Antonio de la Casa y Piedra: “milagros en vida y muerte”. Esto confirma la persistencia del recurso texto-imagen en las pinturas difundidas por el barroco contrarreformista en todo el Virreinato peruano. Por último, esta narrativa lo reforzamos con el texto del fraile Antonio Rojo *Historia de San Diego Alcala, fundación, y frutos de santidad...* (1663), cuyo ejemplar se conserva en el convento franciscano de Lima y tiene la base descriptiva de ambos cuadros.
15. En *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias*, el pintor aborda el milagro de conversión al cristianismo de los indios de las Islas Canarias. Para ello, Pozo agrupa a los personajes de la escena en los tres primeros planos y emplea de fondo un paisaje en lontananza. Esto es verificable en la perspectiva aérea que recrea en el paisaje y los personajes circundantes envueltos en una atmosfera vaporosa propia de la técnica del *sfumato*, la misma que emplea en las perspectivas de los dibujos de “Vistas de Santiago de Chile”. En segundo lugar, la inventiva radica en el empleo de estampas del barroco flamenco de la primera mitad del siglo XVII y el empleo de dibujos de retratos de indios de la Patagonia como modelos insertos en un contexto hagiográfico.
16. En *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*, describe la escena en el cual los Reyes de España, Felipe IV y Mariana de Austria,

acompañados de las infantas y su séquito real, asisten a la apertura de la nueva capilla real en donde fue reubicado el cuerpo del santo. La distribución de los personajes comprende en cuatro planos consecutivos y un fondo arquitectónico. En cuanto a la técnica emplea los mismos recursos de concentra las texturas de los trajes de los personajes del primer plano tomando la técnica del trazo libre o empastado y simplifica con pinceladas ligeras los rostros consiguiendo una textura homogénea. Por último, la inventiva configura una actualización en los modelos de atuendo borbónico que visten el séquito de Felipe IV, asimismo, Pozo aprovecha la fórmula de un friso de personajes y que es retomado a partir de los retratos grupales de patagones, de modo que la distribución de los planos se logren consecutivamente y finalizar con el fondo arquitectónico.

17. Por todo lo expuesto, la presencia del estilo barroco sevillano se hace presente en la obra de José del Pozo siendo los dos lienzos *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* y la *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*, los ejemplos paradigmáticos de su primera producción perteneciente al estilo temprano de Murillo. Así pues, los modelos empleados en base a estampas y dibujos científicos de la expedición Malaspina se reformulan para proporcionar un sentido diferente del ideal ilustrado, esto se advierte con la composición y técnica de una articulación ordenada, pero, además, sencilla y equilibrada con predominio del colorido. Este proceso cambia con su producción posterior que recurre a un mayor dinamismo, la fluidez del pincel se intensifica y emplea constantemente el recurso de la perspectiva aérea y sus personajes se modelan en complicados escorzos.



## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

#### I. Documentos manuscritos

##### Archivo Arzobispal de Lima (en adelante AAL)

AAL (1661). *Testamento de Diego de Vergara y Aguilar* (legajo 77, expediente 1, folio 9). Testamentos del siglo XVII.

AAL (1737). *Autos sobre la información de testigos que presenta fray Fernando de los Reyes, guardián jubilad del convento grande de San Francisco para los autos sobre el milagro de la restitución de la vista de don Agustín Uriarte, acaecido ante el altar de San Diego de Alcalá de la iglesia de San Francisco* (legajo VIII, expediente 8, folios 4). Catálogo de la orden San Francisco.

AAL (1806). *Codicilo del Ilustrísimo señor doctor don Juan Domingo González de la Reguera, arzobispo de Lima* (legajo 27, expediente 30, folios 2). Papeles importantes.

AAL (1809). *Expediente seguido por don Félix Battle, maestro pintor, contra el padre José Castro, presbítero de la Congregación de San Felipe Neri, sobre el cumplimiento de un contrato y el pago de la misma en la obra del retablo del altar mayor de la iglesia de la Congregación* (legajo 1, expediente 41, 61 folios). Oratorio de San Felipe Neri.

AAL (Ca. 1820). *Ocho cuadernillos de inventario del convento de San Francisco, mandado hacer por fray Ignacio Guzmán, guardián, para presentarlo a fray Lázaro Villanueva, visitador* (legajo X, expediente 48, folios 16). Catálogo de la orden San Francisco.

AAL (1858). *Breve informe que emite fray Antonio Tacorena, visitador del convento de San Francisco, sobre el estado del convento mayor de Lima (sacristía, altares, capillas, biblioteca, celdas, capellanías) y sobre la venta del local del convento hecha en 1815* (legajo XVII, expediente 68, folios 3). Catálogo de la orden San Francisco.

##### Archivo Histórico del Convento San Francisco de Lima (en adelante AHCSFL)

AHCSFL (1590). *Acerca de una Bula de canonización del Santo Fray Diego de Alcala, dos documentos* (código I -27; N° 76, folios 187-1790). Bula.

AHCSFL (1651). *Don Diego Manrique Celebro escritura de fundación de Capellania y contrato que hizo con los mayordomos de la cofradía de la concepcion en 15 de octubre de 1651 sobre el retablo que hizo y puso en la capilla de la concepcion con la imagen del Glorioso San Bernardo* (código I-29 N°1; 1; 19, folios 22). Buenas memorias.

AHCSFL (1780-1861). *Libro en que se asienta la entrada y gasto que tiene la Capilla del glorioso San Diego de Alcalá* (Volumen 6, sección II, libro nº 54, folios 165). Sección de libros manuscritos.

AHCSFL (1810-1846). *Libro de Entrada y Gasto de este Convento de Santa Rosa de los Padres* (Volumen 6, sección II, libro nº 43, folios 152). Sección de libros manuscritos,.

AHCSFL Grupo de Biblioteca-Conservación preventiva. (2016). *Informe mensual del día 15 de abril hasta el día 15 de mayo. Proyecto de conservación preventiva e inventario de la biblioteca del Museo y Convento San Francisco de Lima.*

### **Archivo General de Indias (en adelante AGI)**

AGI (1791). *Carta nº 199 del virrey Francisco Gil de Taboada y Lemos a Diego Gardoquí, secretario de Estado de Hacienda, 23 de abril* (legajo 709, documento nº 55, folios 649 y 650). Cartas del Virrey Francisco Gil de Taboada y Lemos.

AGI (1776). *Diego Antonio de la Casa y Piedra, 24 de diciembre* (legajo 5521, documento nº192). Casa de Contratación de Sevilla.

### **Archivo General de la Nación (en adelante AGN)**

AGN (1765). *Inventario de bienes de don Pedro José Bravo de Lagunas, 29 de diciembre* (escribano Orencio de Azcarrunz, protocolo nº 83, folios 482r-483v). Protocolos notariales de Lima siglo XVIII.

AGN (1776). *Declaración y Cesión. El conde de San Ysidro A Don Diego de la Piedra por sus sobrinos, 18 de octubre* (escribano Thenorio Palacios, nº 1021, folios 743v-744v). Protocolos notariales de Lima siglo XVIII.

AGN (1786-1789). *Autos promovidos ante el Superior Gobierno sobre la venta de un lienzo que contiene el retrato de San Gregorio que se halla en la ciudad del Cusco* (legajo 19, cuaderno 519, folios 24). Superior Gobierno.

AGN (1789). *Autos seguidos por Dn. Diego Antonio de la Casa y Piedra, a nombre de Dn. Benito de la Piedra, vecino y del comercio de Cádiz* (legajo 199, documento, 990, folios 2). TC-JU 1.

AGN (1791). *Carta y oficio que dirige el virrey Francisco Gil sobre el servicio que el Pintor que vino en las corbetas la Descubierta y Atrebida y se quedo en Lima, 14 de mayo y 4 de junio* (legajo 206, cuaderno 1693, folios 2). GO-CO 2.

AGN (1791). *Pago de Dn. José del Pozo, 13 de julio* (escribano Pedro Josef de Angulo, nº52, folio 266). Protocolos notariales de Lima siglo XVIII.

AGN (1791). *Don Francisco Tafalla y Don Francisco Pulgar, Botánico y dibuxante de la Real Expedizion Botánica de este Reyno, dirigen una carta para los ministros de la Real Hacienda, 2 de diciembre* (legajo 1119, folios 1 y 2). GO-BI 2.

AGN (1791-1792). *Libro de cuentas del Real Tribunal del Consulado de Lima; Razón de gastos que se han hecho con intervención de este Real Tribunal de la refaccion de la sala del despacho* (legajo 38, cuaderno 128, folio 72r). TC-GO 4.

AGN (1792). *Autos que sigue Dn. Blas Ygnacio de Telleria con Dn. Diego de la Casa y Piedra por la cantidad de pesos de una escritura otorgada a favor de Dn. Juan de la Piedra* (legajo 171, documento 314, folios 48). TC- JU 1.

AGN (1793). *Diego Antonio de la Casa y Piedra mayordomo de Nuestra Señora del Rosario, solicita entrega del testimonio de escritura de rebaja de censo otorgado por los mayordomos del Rosario* (legajo 10, expediente 459, folio 1). CA-AD 3.

AGN (1793). *Diego Antonio de la Casa y Piedra, mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, solicita que se le expida testimonio de la escritura de fundación de dicha cofradía ante Nicolás García, escribano público* (legajo 107, documento 51, folio 1). Asuntos eclesiásticos.

AGN (1794). *Don Francisco Tafalla y Don Francisco Pulgar dirigen una carta al virrey Francisco Gil de Taboada, 6 de marzo* (legajo 207, expediente 1987, folio 1r). GO-CO 2.

AGN (1794). *De pago, el licenciado Don Matías Maestro y otros al Coronel José Antonio Yturrate, 14 de mayo* (escribano Mariano Antonio Calero, nº 167, folios 672, 673, 894). Protocolos notariales de Lima siglo XVIII.

AGN (Ca. 1795). *Miscelánea, dibujos* (legajo 105). Colección Francisco Moreyra y Matute.

AGN (1795). *Expediente seguido por Diego Antonio de la Casa y Piedra, administrador de las rentas dotales, de la archicofradía de Nuestra Señora del Rosario del Convento de Santo Domingo, en que solicita información sobre los descendientes de las comunidades de la sierra de Lima* (legajo 62, expediente 02, folios 96). Fondo Real Audiencia.

AGN (1795-1796). *Expediente de cuentas de cargo y data perteneciente a la cofradía de los Gloriosos San Crispín y San Crispiano* (legajo 6, cuaderno 114, folios 2-42). Juzgado de Cofradías.

AGN (1797). *Disposición de su testamentaria otorgada en virtud de su poder, por el doctor Matías Querejazu* (legajo 31, documento 813, folios 29). Colección Francisco Moreyra y Matute.

AGN (1798). *Autos seguidos por doña María Rivera contra José del Pozo por seducción de su hija, doña Antonia Herencia, menor de edad y su ulterior abandono* (Legajo 372, cuaderno 3420, folios 1-17). Real Audiencia-Causas Civiles.

AGN (1799). *Nota de las partidas, a cargo de Diego Antonio de la Casa y Piedra, Tesorero de las Rentas Decimales de Lima* (legajo 991, documento 111-113). Real Hacienda-Cajas Reales 15.

AGN (1800). *Cuentas de cargo y data perteneciente a la cofradía de los Gloriosos San Crispín y San Crispiano* (legajo 13, cuaderno 314, folios 3-24). Juzgado de Cofradías.

AGN (1801). *Autos seguidos por D. Felipe Sancho Dávila contra D. José del Pozo sobre desocupación de sus casa y pago de arrendamiento insolutos* (legajo 143, cuaderno 2564, folios 12). CA-JO 1.

AGN (1801-1811). *Cuentas de Administración de las rentas de la Capilla de la Purísima Concepción de Nuestra Señora fundada en la Iglesia Catedral de Lima* (legajo 15, cuaderno 403, folio 4r). Colección Francisco Moreyra y Matute.

AGN (1804). *Razón de los vecinos que el día de la fecha residen en el cuartel 4º Barrio 4º y quotas que contribuyan mensualmente para la paga de serenos qe. custodian las calles a cargo de Don José María Gato Alcalde de dicho cuartel, y Barrio, 31 de julio* (legajo 4, expediente 39, folio 3r). CA-AD 2.

AGN (1807). *Inventario de los biens de Don Diego Antonio de la Casa y Piedra, 15 de junio* (escribano Francisco Munarris, n° 450, folios 351 r- 399r). Protocolos notariales de Lima siglo XIX.

AGN (1808). *Gastos diversos del Real Tribunal de Consulado de Lima* (legajo 44, cuaderno 186, recibo n° 2, n°3). TC-GO 4.

AGN (1810). *Testamento de José Mendoza, 2 de noviembre* (escribano Hilario de Ávila, protocolo n° 83, folios 205v-206v). Protocolos notariales de Lima siglo XIX.

AGN (1811). *Gastos diversos del Real Tribunal de Consulado de Lima* (legajo 44, cuaderno 203, folios 6-9). TC –GO 4.

AGN (1812). *Gastos diversos del Real Tribunal de Consulado de Lima* (legajo 45, cuaderno 210, folios 13 y 14). TC –GO 4.

AGN (1813). *Gastos diversos del Real Tribunal de Consulado de Lima* (legajo 45, cuaderno 216, folios 1-38). TC –GO 4.

AGN (1815). *Cuentas de la Cofradía de Nuestro Amo de la Catedral de Lima* (legajo 17, cuaderno 455, recibo n°32- n°39). Juzgado de Cofradías.

AGN (1817). *El Gremio del Arte de Ensambladores y carpinteros y maestranza de albañilería, cofradía de San José de la catedral de Lima* (legajo 18, documento 509, folio 1). Juzgado de cofradías.

AGN (1825). *Retrato del Libertador por Dn. José Pozo, 13 de octubre* (caja n°26, O.L. 113- 41, recibo n° 25). Documentos Supremos.

AGN (1825). *Retrato de cuerpo entero del Libertador por Dn. José Pozo, 5 de diciembre* (caja n°26, O.L. 113- 53). Documentos Supremos.

AGN (1834). *Libro de Matrícula de patentes de los gremios de la Ciudad de Lima* (H-4-1724, sin número de folio). Sección de contribuciones.

AGN (1839). *Testamento de D. Pedro Nolasco de Toro Dignidad, 11 de julio* (escribano José Simeón Ayllon Salazar, nº64, folios 473v-475v). Protocolos notariales de Lima siglo XIX.

AGN (1839). *Libro de Matrícula de patentes de los gremios de la Ciudad de Lima* (H-4-1798, folios 175 y 176). Sección de contribuciones.

AGN (1878). *Testamento de Cayetano Pozo, 24 de mayo* (escribano Santiago Rosas, nº1144, folio 129). Protocolos notariales del Callao siglo XIX.

### **Archivo Histórico de la Beneficencia Pública de Lima (en adelante AHBPL)**

AHBPL (1791-1798). *Libro de cuentas de la Cofradía de Españoles Nuestra Señora del Rosario* (PE\_0006\_AHBPL\_COF\_ROS\_029, 1 volumen, folios 741). Cuentas del convento Santo Domingo de Lima.

AHBPL (1799-1807). *Libro de cuentas de la Cofradía de Españoles Nuestra Señora del Rosario* (PE\_0006\_AHBPL\_COF\_ROS\_030, 1 volumen, folios 651). Cuentas del convento Santo Domingo de Lima.

AHBPL (1807-1814). *Libro de cuentas de la Cofradía de Españoles Nuestra Señora del Rosario* (PE\_0006\_AHBPL\_COF\_ROS\_033, 1 volumen, folios 668). Cuentas del convento Santo Domingo de Lima.

AHBPL (1813-1831). *Libro de cuentas de la Cofradía de Españoles Nuestra Señora del Rosario* (PE\_0006\_AHBPL\_COF\_ROS\_053, 1 volumen, folios 1511). Cuentas del convento Santo Domingo de Lima.

AHBPL (1807-1877). *Pintura y Escultura del Cementerio General* (PE\_0006\_AHBPL\_CEM\_001, 1 volumen, folios 405). Protocolo de documento del Cementerio General de Lima.

AHBPL (1819-1832). *Cuentas de refacciones de la Casa de Comedias* (PE\_0006\_AHBPL\_HOS\_SAD\_084, 1 volumen, folios 302-375). Libro de Cuentas del Hospital San Andrés.

AHBPL (1831). *Parroquia de Santa Ana, asiento de Don José Poso, 12 de septiembre* (PE\_0006\_AHBPL\_CEM\_006, 1 volumen, folio 53r). Libro donde se asientan los cadáveres que se han sepultado en el Cementerio General.

### **Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima (en adelante AHML)**

AHML (1789). *Sobre que los corredores de lonja no hagan tasaciones de Pinturas, 9 de junio* (folio 91r). Libro de Cabildo de Lima nº 38.

AHML (1797). *Sobre arreglo del gremio de pintores, 24 de julio* (folio 105 v). Libro de Cabildo de Lima nº 39.

AHML (1821). *Acta de Firma de Independencia del Cuartel IV, 12 de agosto* (caja nº1, documento 05, folio 88r). Gobiernos distritales.

AHML (1822). *Cuenta de lo que he pintado para los Arcos de la Plaza mayor; para la iluminación a la selebridad del nuevo Congreso* (caja nº 21, documento 179, folio 66r). Tesorería, propios y arbitrios.

AHML (Ca. 1930-1940). *Fotografías del camarín de la Virgen del Rosario* (caja nº4, Iglesia Santo Domingo de Lima, AHF/I/Sd/6, AHF/I/Sd/7, AHF/I/Sd/8, AHF/I/Sd/9). Archivo fotográfico.

### **Archivo Museo Naval de Madrid (en adelante AMNM)**

AMNM (1788). *Alejandro Malaspina comunica a Antonio Valdés, las dificultades con que tropieza José Espinosa para encontrar pintores de perspectiva en España, y propone que se busquen en Sevilla o Valencia, o que se contraten en Italia o Francia, 26 de diciembre* (AMN 0682, manuscrito 2219, documento 003, folio 5.1 y 5.2). Colección ES-DFAMNM.

AMNM (1789). *Alejandro Malaspina informa a Antonio Valdés sobre los individuos que podrían servir en la expedición como pintores de perspectiva, 9 de mayo* (AMN 0682, manuscrito 2219, documento 005, folio 7). Colección ES-DFAMNM.

AMNM (1789). *Antonio Valdés solicita a Alejandro Malaspina que le comunique la persona que considera más apta para figurar en la expedición como pintor de perspectiva en sustitución de Erasmo Somaci, 4 de junio* (AMN 0176, manuscrito 0278, documento 043, folio49). Colección ES-DFAMNM.

AMNM (1789). *Carta de Francisco Bruna a Alejandro Malaspina recomendándole a cierto individuo que no nombra [José del Pozo], 4 de julio* (AMN 0177, manuscrito 0279, documento 063, folio 82). Colección ES-DFAMNM.

AMNM (1789). *Carta de José del Pozo agradeciendo a Alejandro Malaspina que le haya elegido para acompañarlo en su viaje a Filipinas, 4 de julio, Sevilla* (AMN 0177, manuscrito 0279, documento 064, folio 83). Colección ES-DFAMNM.

AMNM (1789). *Carta de Alejandro Malaspina a Antonio Valdés sobre contratación de un pintor de perspectiva de Sevilla. Acompañan reales órdenes sobre el contrato ajustado con José del Pozo, para acompañarlos en la expedición, 6 de junio y 7 de julio* (AMN 0591, manuscrito 1827, documento 009, folios 59-62). Colección ES-DFAMNM.

AMNM (1789). *Alejandro Malaspina consulta a Antonio Valdés sobre la contrata del pintor José del Pozo para ir en la expedición, y si deben esperar o no al buque que viene de El Havre que trae aparatos para las investigaciones físicas, químicas y meteorológicas, 30 de junio* (AMN 0485, manuscrito 1407, documento 003, folios 12 y13). Colección ES-DFAMNM.

AMNM (1789). *Antonio Valdés comunica a Alejandro Malaspina haberse aprobado el nombramiento de José del Pozo para pintor de perspectivas en la expedición. Le ordena espere el envío de instrumentos -anunciado por el conde de Fernán Núñez- hasta fin de mes, dándose entonces a la vela, aún en caso de que no hubieran llegado, 7 de julio* (AMN 0176, manuscrito 0278, documento 051, folio 57r). Colección ES-DFAMNM.

AMNM (1789). *Pozo retrata al cacique Junxar y a la joven Catama, diciembre* (AMN 0314, manuscrito 0343, doc.012, folio 103r). Colección ES-DFAMNM.

AMNM (1789-1790). *Acuse de recibo de Joaquín Gutiérrez de Rubalca, de la real orden de 7 de julio de 1789 en que se nombraba pintor de la expedición a José del Pozo. Acompaña el informe de Alejandro Malaspina, dirigido a Antonio Valdés, sobre los motivos que obligan a separar de la expedición a José del Pozo y dejarlo en el Callao, 17 de julio de 1789, Isla de León- 15 de setiembre de 179, Puerto del Callao* (AMN 0682, manuscrito 2219, documento 008, folios 10-10bis y 10bis.2). Colección ES-DFAMNM.

AMNM (1790). *Carta de Ambrosio Higgins, Capitán General de Chile, a Alejandro Malaspina en la que se manifiesta muy satisfecho del buen servicio prestado* (AMN 0177, manuscrito 0279, documento 053, folios 67 y 68). Colección ES-DFAMNM.

AMNM (1790). *Malaspina y Bustamante comunican a Valdés el contenido de la remesa que le envían por el buque correo, fruto del primer año de trabajo, 15 de septiembre* (AMN 0485, manuscrito 1407, documento 005, folios 15 y 15v). Colección ES-DFAMNM.

AMNM (1790). *Francisco Gil comunica a Alejandro Malaspina que de acuerdo con su propuesta, ha dado orden para que se le conceda a José del Pozo, pintor de la "Descubierta", la gratificación de mesa desde el 15 de septiembre y durante el tiempo que permanecerá en Lima, en espera de embarcar para España por motivos de salud, 17 de septiembre* (AMN 0177, manuscrito 0281, documento 061, folio 83r). Colección ES-DFAMNM.

AMNM (1791). *Francisco de Bruna expone a Antonio Valdés los motivos de haber quedado en Lima el pintor de la expedición, José del Pozo; y la miseria en que se encuentra la mujer de éste, María Antonia Hernández, por habersele suprimido la asignación que se le había concedido. Acompañan reales órdenes y acuse de recibo sobre este asunto, 4 de marzo y 1 de abril* (AMN 0591, manuscrito 1827, documento 010, folio 63-67). Colección ES-DFAMNM.

AMNM (1794). *Condiciones que propone Fernando Brambila, arquitecto y pintor de perspectiva de la corbeta "Atrevida", para ser empleado en Lima, 4 de abril* (AMN 0238, manuscrito 0427, documento 054, folio 110-111). Colección ES-DFAMNM.

AMNM (1794). *Sobre la familia del pintor José del Pozo, que fue en la corbeta "Descubierta" para la navegación alrededor del mundo y quedó en Lima, 13 de octubre* (AMN 0238, manuscrito 0427, documento 073, folio 127). Colección ES-DFAMNM.

AMNM (1794-1795). *Documentos referentes a la resolución de la instancia de María Antonia Hernández, mujer de José del Pozo, para que se le auxilie económicamente hasta*

*el regreso de Lima de su marido que desembarcó allí de la expedición. Incluye la correspondencia de Antonio Valdés con el duque de Alcudia y Malaspina sobre este tema, 18 de octubre de 1794- 24 de febrero de 1795 (AMN 0682, manuscrito 2219, documento 026, folios 58-66). Colección ES-DFAMNM.*

AMNM (1795). *Carta de Alejandro Malaspina a Pedro Joaquín de Murcia sobre la situación de la familia del pintor José del Pozo, que quedó en Lima en el año 1790 (AMN 0238, manuscrito 0427, documento 082, folio 132r). Colección ES-DFAMNM.*

AMNM (1795). *Nota del expediente de José del Pozo, pintor que fue en la expedición y quedó en Lima, 24 de febrero (AMN 0591, manuscrito 1827, documento 011, folio 68). Colección ES-DFAMNM.*

AMNM (1797). *Relación de los libros, cartas, planos, dibujos y otros efectos correspondientes a la expedición que hizo viaje alrededor del globo, y se han entregado de este Archivo, en virtud de orden de su excelencia al capitán de fragata José Espinosa (AMN 0314, manuscrito 0634, documento 008, folios 65 y 67). Colección ES-DFAMNM.*

### **Biblioteca Nacional del Perú (en adelante BNP)**

BNP (1789-1792). *Autos que sigue Julian Jallo pintor, con el Real Tribunal del Consulado por cantidad de pesos procedentes en la construcción de Piramides y otras obras que hizo en la exaltación al trono del S. D. Carlos quarto (código: 2000025794, Signatura: XPB/c66, folios 99). Archivo Raúl Porras Barrenechea.*

BNP (1816). *Cuenta de los gastos causados en la refaccion y adorno del Real Palacio con motivo de la entrada del Excmo. Señor Virrey Dn. Joaquín de la Pezuela y Sanchez. (código: 2000012655, signatura: D5979, folios 17v-18r, recibos nº 43- nº55). Colección General.*

## **II. Documentos impresos**

Anónimo (1791). *Nuevos establecimientos de buen gusto. Mercurio Peruano*, T. II., Nº 42, 26 de mayo, pp. 64-67.

Anónimo (1832). *Colección de leyes, decretos y órdenes publicadas en el Perú desde su Independencia en el año 1821, hasta de diciembre de 1830 (Vol. 2). Lima: Imprenta de José Masías.*

Anónimo (1862). *Pinacoteca y museo del S.D.D. José Dávila Condemarin, director general de Correos de la República. Lima: Imprenta de la Época.*

Anónimo (1877). *Catálogo general de la Exposición Municipal inaurugada el 28 de julio de 1877 siendo alcalde del Consejo Provincial de Lima el Sr. D. Pedro J. Saavedra. Lima: Imp. de "El Nacional", 1877.*



- Arce y Cacho, N. (1786). *Conversaciones sobre la escultura, compendio histórico, teórico y práctico de ella*. Pamplona: Joseph Longas.
- Arphe y Villafañe, J. (1795 [1585]). *Varia conmmensuracion para la escultura y arquitectura*. Madrid: Don Plácido Baco Lopez. Arrese y Layseca, F. (1971). Descripción que por la feliz exaltación del Señor Don Carlos IV. En C. Valcarcel (Ed.), *La Universidad. Libro XIV de claustros (1780-1790). Colección Documental de la Independencia del Perú. La universidad, Libro XIV de Claustros* (T. XIX, Vol. 2, pp. 401-474). Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Bérmudez, J. (1805). *Fama Póstuma del Excelentísimo e Ilustrísimo Señor Doctor Don Juan Domingo Gonzáles de La Reguera*. Lima: Imprenta Real de los Huérfanos.
- (1813). *Manifiesto sobre el debido culto de los Corazons de Jesús y María*. Lima: Imprenta de los Huérfanos.
- Campo y Pando, T. (1792). Carta sobre la música. *Mercurio Peruano*. Tomo IV, N° 117, 16 de febrero, pp.108-115.
- Casasola, G. (1679). *Solemnidad festiva, aplausos públicos, aclamaciones ostentosas, que hizo esta nobilissima ciudad de los Reyes de Lima, a la publicación del breve de la beatificación del bienaventurado S. Francisco Solano del orden seraphico de la regular observancia desta Santa Provincia de los Doze Apostoles del Perú*. Lima: Luis de Lyra.
- Cobo, B. (1882). *Historia de Fundación de Lima*. En M. Gonzalez de la Rosa (ed.), Colección de Historiadores del Perú. Lima: Imprenta Liberal.
- Ceán Bermudez, A. (1800). *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: La Real Academia de San Fernando.
- Descripcion del Cementerio General mandado erigir en la Ciudad de Lima, por el Exc.<sup>mo</sup> Señor Don Jose Fernando de Abascal y Sousa, Virrey, y capitán general del Perú* (1808). Lima: Casa Real de Niños Expósitos.
- Echave y Assu, F. (1688). *La estrella de Lima convertida en sol*. Amberes: Juan Baptista Verdussen.
- Fuentes, M. A. (1858). *Estadística general de Lima*. Lima: Tip. Nacional de M.N. Corpancho.
- Garcia Irigoyen, M. (1898). *Historia de la catedral de Lima. 1535-1898*. Lima: El País.
- Gonzales Laguna, F. (1770). *Carta de edificación de la exemplar vida y santa muerte del M.R.P. Doctor Martín de Andres Perez*. Lima: Calle de San Jacinto.
- Jeckel, B. (1873). *Gran Galería de Pinturas Antiguas*. Lima: Imp. de la "Patria".

- La Real Academia Española. (1791). *Diccionario de la lengua castellana* (Tercera ed.). Madrid: Impresora de la Real Academia.
- La Real Academia Española . (1817). *Diccionario de la lengua castellana* (Quinta ed.). Madrid: La Imprenta Real.
- Latre, M. (1847 [1564]). *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al Idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala*. Barcelona: Imprenta de D. Ramon Martin Indar.
- Mendiburu, M. (1876). *Diccionario histórico-biográfico del Perú* (T. II). Lima: Imprenta Bolognesi.
- (1885). *Diccionario histórico-biográfico del Perú* (T. VI). Lima: Imprenta Bolognesi.
- (1885). *Diccionario histórico-biográfico del Perú* (T. VII). Lima: Imprenta Bolognesi.
- Milizia, F. (1797). *Dizionario delle Belle Arti del Disegno. Estratto in gran parte dalla enciclopedia metodica* (T. I). Bassano: 1797.
- Novo y Colson, P. (1885). *La vuelta al mundo por las corbetas Descubierta y Atrevida al mando del capitán de navío D. Alejandro Malaspina*. Madrid: Imprenta de la Viuda e Hijos de Abienzo.
- P.A.F. de C. (1791). Carta escrita a la Sociedad sobre la general y debida adopcion de los Ritos funerales. *Mercurio peruano*. Tomo II, N°68, 28 de Agosto, pp. 310-313.
- Palomino, A. (1715). *El museo pictórico, y escala óptica* (1795 ed., Vol. I). Madrid: Imprenta de Sancha.
- Parada y Pinzón, V. (1808). *Cuenta y razón de la entrada, destino y existencia de las limosnas recogidas y ofrecidas a María Santísima baxo la advocacion de La Virgen del Rosario de Chiquinquirá que actualmente se venera en la iglesia de Santa María Magdalena*. Lima: Imprenta de la Real Casa de Niños Expósitos.
- Peralta Barnuevo, P. (1723). *Jubileos de Lima y fiestas reales*. Lima: Imprenta de la Calle de Palacio.
- Real Escuela de Sevilla. (1782). *Distribución de Premios a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Escuela de Sevilla, en la junta publica de veinte y uno de Noviembre de 1782*. Sevilla: Oficina de D. Josef de San Román y Codina.
- Rodriguez Guillen, P. (1735). *El Sol y Año Feliz del Perú. San Francisco Solano, apóstol, y patrón universal de dicho reyno: hijo de la ilustre, y Santa Provincia de los Doce Apostoles*. Madrid: Imprenta de la Causa de la V. M. de Agreda.
- Rojo, A. (1663). *Historia de San Diego Alcalá, fundación, y frutos de santidad, que ha producido su convento de Santa María de Iesus de la orden de N.P.S. Francisco de la observancia de la santa provincia de Castilla*. Madrid: Imprenta Real.

- Sofronio (1792). Carta sobre la Pintura. *Mercurio Peruano*. Tomo V, N° 141 y 142, 10 y 13 de mayo, pp. 22-24 y 25-28.
- Suarez, J.B. (1872). *Plutarco del Jóven Artista. Tesoro de Bellas Artes*. Santiago: Imprenta Chilena.
- Suarez de Figueroa, M. (1675). *Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los Doce Apóstoles del Perú en la Ciudad de los Reyes arruinado, restaurado, y engrandecido de la providencia Divina*. Lima.
- Terralla y Landa, E. (1790). *El sol en el medio día: año feliz, y júbilo particular con que la nación indica de esta muy noble Ciudad de Lima solemnizó la exaltación al trono de Ntro. Augustísimo Monarca el señor Don Carlos IV*. Lima: Casa Real de Niños Expósitos.
- Trigueros, C. (1782). Elogio de los Quadros de Bartolome de Murillo. En *Distribución de Premios a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Escuela de Sevilla, en la junta publica de veinte y uno de Noviembre de 1782* (pp. 56-67). Sevilla: Oficina de D. Josef de San Román y Codina.
- Yriarte, T. (1779). *La música, poema*. Madrid: La imprenta Real de la Gazeta.

### **Fuentes secundarias**

- Alcalá, L. (2014). La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas. En L. Alcalá, & J. Brown (Edits.), *Pintura en Hispanoamérica* (pp. 15-68). Madrid: El Viso.
- Anna, T. (2003). *La caída del gobierno español en el Perú. El dilema de la independencia*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Anónimo (1949). José del Pozo, pintor de Bolívar. *Mar del Sur* (III, 8), p.81.
- Anónimo (1938). *Álbum artístico. Convento de San Francisco de Jesús "El Grande"*. Lima: Estudio de Arts Gráficas.
- Anónimo (1938). Una visita al convento de San Francisco. La exposición de reliquias de arte religioso. *El Comercio*, 2 de Diciembre, pág. 4.
- Aranda, A., & Quiles, F. (2000). Las academias de pintura en Sevilla. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (90), pp. 119-138.
- Argan, G. (2010). La retórica aristotélica y el barroco. El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (96), pp. 111-116.

- Barriga, M. (2004). *Influencia de la ilustración borbónica en el arte limeño, siglo XVIII: antecedentes y aplicación*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Barriga, I. (2015). Modernos e ilustrados: sensibilidad y buen gusto en el Perú del siglo XVIII. En S. O'Phelan (ed.), *El Perú en el siglo XVIII* (pp. 423-447). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y Fundación M.J. Bustamante de la Fuente.
- (2010). *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú virreinal*. Lima: Instituto Riva-Aguero, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Barriga, V. (1944). *El templo de la Merced de Lima*. Arequipa: Establecimientos Gráficos La Colmena, S.A.
- Bennet Stevenson, W. (1971). Memorias sobre las campañas de San Martín y Cochrane en el Perú, 1929. En E. Nuñez (Ed.), *Relaciones de Viajeros. Colección documental de la independencia del Perú. Relaciones de Viajeros* (T. XXVII, Vol. 3, pp. 73-338). Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la independencia del Perú.
- Bernales Ballesteros, J. (1977). Esculturas de Roque Balduque y su círculo en Andalucía y América. *Anuario de Estudios Americanos* (34), pp. 349-371.
- (1989). Escultores y esculturas de Sevilla en el Virreinato del Perú. *Archivo Hispalense* (220), pp. 261-282.
- (1989). La pintura en Lima durante el Virreinato. En *Pintura en el Virreinato del Perú* (pp.31-107). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (1991). La escultura en Lima siglos XVI-XVIII. En *Escultura en el Perú* (pp. 1-189). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Bialostocki, J. (1973). *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral Editores.
- Bonet, M. (2001). El retablo barroco, escenografía e imagen. En F. Campos y Fernández (Coord.), *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium, 1/5-IX-2001* (pp. 623-642). Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- Bromley, J. (2005). *Las viejas calles de Lima*. Lima: Edilibros.
- Busto, J. A. del (1994). *Historia General del Perú. El Virreinato* (t. V). Lima: Editorial Brasa S. A.
- Cáceres, Z. (1921). Historia de la pintura colonial. *La Crónica*, 19 de julio, edición Centenario, s/p.

- Calvo Serraller, F. (1982). Las academias artísticas en España. En N. Pevsner, *Las Academias de Arte* (pp. 209-239). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Castillo, T. (1919). De Arte. Documento valioso. *Variedades*, N°599, 23 de agosto, p.668.
- Comisión Municipal de Restauración de Monumentos Históricos de Lima. (1938). *Museo de Arte Religioso. Convento de san Francisco. Catálogo*. Lima: La providencia.
- Contreras, M. (1968). *Padrón de los indios de Lima en 1613*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina.
- Cossio del Pomar, F. (1958). *Arte del Perú colonial*. México, DF : Fondo de Cultura Económica.
- Delgado, J. (ed.) (1971). *Gaceta del Gobierno de Lima, 1816* (Vol. I). Madrid: Talleres Ariel, S. A.
- Esquivel, O. (2015). *Un retrato de Bolívar. Estudio introductorio a la obra de Pablo Roxas*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina.
- Estabridis, R. (1989). San Diego en Islas Canarias y La familia real adorando el cuerpo de San Diego. Catálogo de las obras restauradas. En *Pintura en el Virreinato del Perú* (p.371). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (1989). Influencia italiana en la Pintura Virreinal. En *Pintura en el Virreinato del Perú* (pp.109-164). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2001). Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII. En J. Almansa, A. Aranda, R. Gutiérrez, A. Moreno, F. Ollero, F. Quiles & G. Viñuales, *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad* (pp. 298-316). Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- (2002). *El grabado en Lima virreinal (siglos XVI al XIX)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- (2004). Academias y academicismos en Lima decimonónica. *Tiempos de América. Revista de historia, cultura y territorio* (Universidad Jaime I Centro de investigaciones de América Latina), pp. 77-90.
- (2007). Iconografía del poder en el epílogo virreinal. En *Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma* (4), pp. 49-62.
- (2013). Obras firmadas de Cristóbal Lozano para los jesuitas. En *Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*(10), pp. 37-47.

- Estenssoro, J. (1997). Modernismo, estética, música y fiesta: Elites y cambio de actitud frente a la cultura popular. En U. Henríquez (Ed.), *Tradición y modernidad en los Andes* (pp. 181-195). Cusco: CBC.
- Fernández, D. (2016). La injerencia de las cofradías de artesanos en la organización de los oficios en Lima colonial. *Investigaciones sociales*, 20 (37), pp. 233-240.
- Ferrater Mora, J. (1972). *Diccionario de Filosofía* (Vol. I). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Flores, R. (1999). El destino manifiesto de un mercader limeño a fines del siglo XVIII: de comerciante a consignatario. La vida y negocios de don Isidro Abarca, conde de San Isidro. En C. Mazzeo, *Los comerciantes limeños a fines del siglo XVIII. Capacidad y cohesión de una elite. 1750-1825* (pp. 89-131). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gaceta del Gobierno de Perú. Periodo de Gobierno de Simón Bolívar (tomo III). 1825, julio – diciembre (Lima) – enero- mayo (Lima)* (1967). Caracas: Fundación Eugenio Mendoza.
- Galera, A. (2010). *Las corbetas del rey. El viaje alrededor del mundo de Alejandro Malaspina (1789-1794)*. Bilbao: Fundación BBVA.
- García Bryce, J. (1972). Del Barroco al Neoclasicismo en Lima: Matías Maestro. *Mercurio Peruano* (480), pp. 48-68.
- García Sánchez, F. (2015). Proceso inquisitorial a que fue sometido el pintor Angelino Medoro y su familia por la muerte de Fernando Medina Melgarejo veinticuatro de Sevilla. *Laboratorio de Arte* (27), pp. 583-589.
- Gento Sanz, B. (1945). *San Francisco de Lima. Estudio Histórico y Artístico de la Iglesia y Convento de San Francisco de Lima*. Lima Imprenta Torres Aguirre, S.A.
- Golovnin, V. M. (1971). Lima y Callao en 1818. En E. Nuñez (Ed.), *Relaciones de Viajeros. Colección documental de la independencia del Perú. Relaciones de Viajeros* (T. XXVII, Vol. 1, pp. 145-173). Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la independencia del Perú.
- González de Zárate, J. (2007). *Matías José Maestro (1766-1835), arquitecto, escultor, pintor, músico, escritor*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes.
- Gutiérrez de Quintanilla, E. (1916). *Catálogo de las secciones Colonia i República i de la galería nacional de pinturas del Museo de Historia Nacional*. Lima: Imprenta L. Ramos.
- Harth-Terré, E. y Márquez, A. (1964). *Pinturas y pintores en Lima virreinal*. Lima: Librería e imprenta Gil.

- Hauser, A. (1969). *Historia social de la literatura y el arte* (T. II). Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Kinthead, D. (1989). Vida de San Ignacio de Loyola por Valdés Leal. En *Pintura en el Virreinato del Perú* (pp.283-301). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Kubler, G. (1975). *La configuración del tiempo*. Madrid: FELMAR.
- Kusunoki, R. (2006a). Barroco y pintura limeña a inicios del siglo XIX. *Uku Pacha. Revista de investigaciones históricas* (9), pp. 101-110.
- (2006b). Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX. *Fronteras de la Historia* (11), pp. 183-209.
- (2006c). De Ruiz Cano a Unanuearte y reivindicación criolla en Lima (1775-1806). *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 29 (1), 2006, pp. 107-120.
- (2009). Mercaderes libres y artes liberales: el tránsito de las tradiciones pictóricas locales al academicismo en Lima (1837-1842). *Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma* (6), pp. 47-60.
- (2014). San Diego de Alcalá. En Majluf, Natalia (ed.), *José Gil de Castro, pintor de libertadores*, pp. 280 y 281. Lima: Museo de Arte de Lima – MALI.
- (2016). Arte y cultura visual en el virreinato. En R. Kusunoki & L. Wuffarden (Eds.), *Arte Colonial. Colección Museo Arte de Lima* (pp. 1-53). Lima: Asociación Museo de Arte de Lima.
- Laso, F. (1859). Algo sobre bellas artes. En Majluf, N. (Ed.). (2003), *Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos, 1854-1869*, Fuentes para la Historia del Arte Peruano, Col. Manuel Moreyra Loredó, t. 2, pp.89-95. Lima: Museo de Arte de Lima & Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Lavalle, J. (1912). Lima viejo y Lima nuevo. El Convento de San Francisco. *Ilustración Peruana*, N° 152, 27 de noviembre, pp.261-272.
- Lauer, M. (1997). Ruiz Cano: Espacio colonial y espacio criollo en un esteta limeño del siglo XVIII. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (46), pp. 177-190.
- Leonardini, N. (1998). Vidas paralelas. Rafael Ximeno y Planes y José del Pozo. En M. García Barragán (Ed.), *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo 'antiguo' y arte ilustrado. México-Valencia* (pp. 101-108). México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lohmann, G. (1941). Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante el Virreinato (II). *Revista Histórica*, t. XIV, pp. 345-375.

- (1999). Las pinturas de Zurbarán para el Convento de la Encarnación de Lima. *Revista del Archivo General de la Nación* (19), pp. 171-182.
- Macera, P. (1962). Lenguaje y Modernismo Peruano del siglo XVIII. *Revista Letras* (68-69), pp. 267-307.
- Macera, P. (1975). El arte mural cuzqueño. Siglos XVI-XX. *Apuntes. Revista de Ciencias Sociales* (4), pp.59-113.
- Majluf, N. (1993). Entre pasatiempo y herramienta artesanal: aspectos de la enseñanza del dibujo en el diecinueve. *Sequilao. Revista de Historia, Arte y Sociedad* (3), pp. 32-42.
- (2013). De cómo reemplazar un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830). *Revista Histórica*, 37 (1), pp. 73-108.
- Mâle, E. (1952). *El arte religioso del siglo XVII al siglo XVIII*. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- Mariazza, J. (1987). La inmaculada en la obra de Marcelo Cabello y José del Pozo. *Plaza Mayor*, N° 26, julio, pp. 35-37.
- (2004). Aspectos relativos a las nociones de estilo y escuela en la pintura peruana del siglo XVIII. En J. Gutiérrez Haces (Ed.), *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglo XVI-XVIII: primer Seminario de Pintura Virreinal* (pp. 173-190). México, DF: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- (2010). Presencia del arte quiteño en Lima en el siglo XVIII. En A. Ortiz (Coord.), *Arte quiteño. Más allá de Quito. Memorias del seminario internacional llevado a cabo en Quito entre el 13 y el 17 de 2007* (pp. 197-213). Quito: Fonsal Editores.
- (2013). *Fiesta funeraria y espacio efímero. El discurso de la muerte y su simbolismo en las exequias de tres reinas de España en Lima en el siglo XVII*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Menéndez, A. (1939). *Reseña histórica del Santuario de Santa Rosa de Lima*. Lima: San Martí y Cía. S.A.
- Mugaburu, j., & Mugaburu, F. (1640-1694). *Diario de Lima* (1917 ed., Vol. VII). Lima: Imprenta y librería San Martí y Ca.
- Mujica, R. (2016). *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Muro, A. (1961). *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.



- Navarrete, B. (1995). Génesis y descencia de "Las Doce Tribus de Israel" y otras series zurbanerescas . En *Zurbarán. Las doce tribus de Israel* (pp. 45-49). Madrid: Museo del Prado.
- (1997). El viaje del pintor Juan de Uceda a Lima. *Archivo Español de Arte* (279), pp. 331-332.
- Núñez, E. (1995). Las tres escalas de Malaspina en el Perú. *Cuadernos hispanoamericanos*, (541-542), pp. 191-199.
- Pacheco, C., & Nieri, L. (1985). Historia, catálogo y bibliografía de la serie de Santos fundadores de órdenes. En *Los Zurbaranes del Convento de la Buena Muerte de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Pacheco, C. (1985). Lima y Sevilla. En J. Bernal Ballesteros (Coord.), *El siglo de oro de la pintura sevillana. Exposición realizada con motivo del 450º Aniversario de la fundación de Lima* (19-25). Madrid: Técnicas Gráficas FORMA, S.A.
- (1989). Zurbarán en Lima. En *Pintura en el Virreinato del Perú* (pp.265-281). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Palacios, C. (1997). Don Francisco Moreyra y Matute. Breve visión de su vida y de su tiempo. En C. Palacios (ed.), *Catálogo. Colección Francisco Moreyra y Matute. Archivo General de la Nación* (pp.15- 39). Lima: Carlos Palacios Moreyra.
- Panofsky, E. (1980). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.
- Patruco, S. (2015). *Feliz siglo de la Historia Natural: Las Expediciones Científicas del siglo XVIII en el Virreinato del Perú*. En S. O'phelan (Ed.), *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica* (segunda edición, pp. 449-473). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y Fundación M.J. Bustamante de la Fuente.
- Peralta, V. & Walker, C. (2006). Viajeros naturalistas, científicos y dibujantes. De la ilustración al costumbrismo en las artes (siglos XVIII y XIX). En R. Mujica (Ed.), *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República Peruana* (, pp. 243-358). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Poema épico en elogio de la magnífica renovación y suntuoso adorno del Altar mayor e Iglesia del Convento Grande de N. S. P. S. Francisco* (1805).. Lima: Imprenta Real Calle de Concha.
- Ramírez del Villar, R. (1974). *San Francisco de Lima*. Lima: Auge S.A. Editores.
- Ramón, G. (2004). La política borbónica del espacio urbano y el cementerio general (Lima, 1760-1820). *Revista Histórica*, 28 (1), pp. 91-130.
- Ramos, R. (1992). *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Asesoría Quinto Centenario.

- (2011). Panorama de la escultura virreinal limeña (1600-1670): relaciones con Sevilla y México. Perfil histórico del escultor Juan García Salguero. *Boletín del instituto Riva-Agüero* (36), pp. 21-50.
- (2018). Retablos y esculturas: El salomónico en Lima, 1650-1710. En L. Gila & F. Herrera (Coord.), *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* (pp.397-422). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Recio, A. (2007). La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el Ocaso de la Escuela. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (104-105), pp. 133-156.
- Riva-Agüero, J. de la (1968). *Obras completas. Estudios de historia peruana. La conquista y el virreinato*. Tomo VI. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ruiz Cano, F. (1755). *Júbilos de Lima en la dedicacion de su Santa Iglesia Cathedral*. Lima: Calle de Palacio.
- (1760) *Lima Gozosa*. Lima: Plazuela de San Cristóbal.
- San Cristobal, A. (1996). *La catedral de Lima: estudios y documentos*. Lima: Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima.
- (2006). *Nueva visión de San Francisco de Lima*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Banco Central de Reserva del Perú.
- Sarmiento, E. (1971). *El arte virreinal en Lima*. Lima: Editorial Arica.
- Sas, A. (1966). Los estudios musicológicos en el Perú Virreinal. *Alpha* (6), abril-junio, pp. 26-30.
- Sebastián, S. (1989). *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Siracusano, G. (2005). Para copiar las “Buenas pinturas”. Problemas gremiales en un estudio de mediados del siglo XVII en Lima. En *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco* (pp.131-139). La Paz: Unión Latina, Centro de Estudios Indianos de la Universidad de Navarra.
- Sotos, C. (1982). *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Stastny, F. (1967). *Breve historia del arte en el Perú*. Lima: Editorial Universo.
- (1975). *La pintura limeña y los Retratos de la Universidad de San Marcos. Catálogo Museo de Arte y de Historia*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- (1983). La universidad como claustro, vergel y árbol de la ciencia. Una invención iconográfica en la Universidad del Cuzco. *Anthropologica*(2), pp. 105-167.

- (2001). Perfil tecnológico de las escuelas de pintura Limeña y Cuzqueña. *Íconos*(4), pp. 18-48.
- Rose, S. & Estenssoro, J. (Eds.) (2013). *Estudios de arte colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima & Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Stewart, C.S. (1973). Cartas sobre una visita al Perú en 1829. En E. Nuñez (Ed.), *Relaciones de Viajeros. Colección documental de la independencia del Perú. Relaciones de Viajeros* (T. XXVII, Vol. 4, pp. 303-349). Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la independencia del Perú.
- Stoichita, V. (2011). *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid: Cátedra.
- Suarez, D. (2008). Del pincel a la gubia. Sobre San Diego de Alcalá y su iconografía en el Siglo de Oro. En *El culto de los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte* (pp. 359-376). Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- Úbeda de los Cobos, A. (2001). *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Ugarteche, P. (1967). Inventario del Palacio del Virrey en 1821. *Revista Histórica*(30), pp. 400-411.
- Ugarte Elespuru, J. (1989). Rubens en la Pinacoteca Franciscana. En *Pintura en el Virreinato del Perú* (pp. 239-263). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Universidad Antonio Ruiz de Montoya (2017). *Catálogo de los manuscritos de la colección Rubén Vargas Ugarte*. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya.
- Valdivieso, E. (2010). *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: Ediciones El Viso.
- Vargas Ugarte, R. (1951). *Concilios limenses (1551-1772)* (Vol. I). Lima: S.A. Rávago e Hijos.
- (1963). *Los jesuitas del Perú y el arte*. Lima: Librería e Imprenta Gil.
- (1968). *Ensayo de un diccionario de artífices de la América meridional* (Segunda ed.). Burgos: Imprenta de Aldecoa.
- Vegas de Cáceres, I. (1996). *Economía Rural y Estructura social en las Haciendas de Lima*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Wuffarden, L. (2004). La plenitud barroca y el arte mestizo. En *Enciclopedia temática del Perú*, (vol. XI, pp. 40-50). Lima: Orbis Ventures, El Comercio.
- (2006). Avatares del bello ideal. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825. En R. Mujica (Ed.), *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República Peruana* (pp. 113-160). Lima: Banco de Crédito del Perú.

--- (2014). Entre el arcaísmo y la innovación. En L. Alcalá, & J. Brown (Edits.), *Pintura en Hispanoamérica* (pp. 275-305). Madrid: El Viso.

### Publicaciones electrónicas

Archivo Digital de Arte Peruano. Recuperado de <http://archi.pe/>

Bernedo, E. (2016). *Iglesia San Francisco de Jesús el Grande*. Recuperado de [https://issuu.com/arquitecturaperuana2/docs/2016\\_-\\_i\\_-\\_estefania\\_bernedo\\_rios](https://issuu.com/arquitecturaperuana2/docs/2016_-_i_-_estefania_bernedo_rios)

Cabezas, A. (2015). Venus y Vulcano de Juan Espinal: precisiones sobre su iconografía y medio artístico. *Revista de Humanidades* (26), pp. 11-32. doi:<http://dx.doi.org/10.5944/rdh.26.2015.16327>

Jpesouls. Recuperado de <https://www.instagram.com/jpelsous/>

Lempérière, A. (2005). ¿Nación moderna o república barroca? México 1823-1857. *Nuevos Mundos* *Mundos* *Nuevo*. Recuperado de <https://journals.openedition.org/nuevomundo/648?lang=es>

Real Academia Española (2019). Diccionario de la lengua española. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=D5dLBs3>

riks studio. Recuperado de <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio?ii=0&p=0&from=2018-09-06T17%3A11%3A20.1200520Z>

Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles. Recuperado de <http://patrimonio2.cultura.gob.pe/MINC-SINAR/>

### Tesis

Velaochaga, I. (1979). *Estudio preliminar sobre las pinturas que decoran el camarín de Nuestra Señora del Rosario en el templo de Santo Domingo de Lima* (Tesis de bachillerato). Universidad de Piura, Lima, Perú.

Besa Gutiérrez, R. (2016). *La academia y su museo: criterios académicos en la gestión de los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla* (tesis de doctorado). Universidad de Sevilla, Sevilla, España.

Carranza, S. (2017). *Leonardo Jaramillo, un "maestro pintor" sevillano en el Perú Virreinal* (tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

Penhos, M. (2003). *Modos de visualidad, conocimiento y dominio. Imágenes de Sudamérica española a fines del siglo XVIII* (Tesis doctoral). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Quiroz, Lleisen. (2016). *La razón ensombrecida: ilustración y reformismo en el Mercurio Peruano 1790-1795* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Julián Jayo. *La aparición de la Virgen en el coro de Barcelona*. 1786-1792, óleo sobre lienzo. Basílica y Convento Nuestra Señora de la Merced, Lima. Fuente: Archivo Digital de Arte Peruano.

Imagen 2. Juan Mata Coronado. *San Pedro Nolasco sudando sangre*, detalle. 1786-1792, óleo sobre lienzo. Basílica y Convento Nuestra Señora de la Merced, Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 3. José Joaquín Bermejo. *Rapto de San Pedro Nolasco a la Corte Celestial*. 1786-1792, óleo sobre lienzo. Basílica y Convento Nuestra Señora de la Merced, Lima. Fotografía: Gabriela Paz Rojas.

Imagen 4. Julián Jayo. *La Virgen le pide a San Pedro Nolasco que funde la orden Mercedaria*. 1786-1792, óleo sobre lienzo. Basílica y Convento Nuestra Señora de la Merced, Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 5. Julián Jayo. *Aparición del apóstol Pedro en martirio anunciándole su muerte en la noche de navidad*. 1786-1792, óleo sobre lienzo. Basílica y Convento Nuestra Señora de la Merced, Lima. Fotografía: Gabriela Paz Rojas.

Imagen 6. Julián Jayo. *Tránsito de Nolasco a los 72 años el día de Nacimiento de Jesús Pedro*. 1786-1792, óleo sobre lienzo. Basílica y Convento Nuestra Señora de la Merced, Lima. Fotografía: Gabriela Paz Rojas.

Imagen 7. Julián Jayo. *Cristo le sirve de Cirineo al santo en sus penitencias* (detalle). 1786-1792, óleo sobre lienzo. Basílica y Convento Nuestra Señora de la Merced, Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 8. Julián Jayo. *Éxtasis del santo al contemplar el misterio de la Santísima Trinidad*. 1786-1792, óleo sobre lienzo. Basílica y Convento Nuestra Señora de la Merced, Lima. Fotografía: Gabriela Paz Rojas.

Imagen 9. Julián Jayo. *Fraile José Gómez*. 1793, óleo sobre lienzo, 212 x 136 cm. Iglesia, Convento y Casa de Ejercicios de los Franciscanos Descalzos. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.

Imagen 10. Pedro Díaz. *Ambrosio O'Higgins*. 1798, óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.

Imagen 11. José Joaquín Bermejo. *Juan José de la Puente Ybañes de Segovia*. 1796, óleo sobre lienzo, 204 x 135 cm. Convento de Nuestra Señora de Copacabana del Rímac, Lima. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.

Imagen 12. José Joaquín Bermejo. *La Santísima Trinidad*. 1792, óleo sobre lienzo, 3x2.10m. Monasterio de Santa Rosa de Santa María, Lima. Fuente: Bernal 1989.

Imagen 13. Francisco Javier Cortés. *San José y el Niño*. 1798, óleo sobre lienzo, 241x147 cm. Convento de Nuestra Señora de Copacabana del Rímac.

Imagen 14. Francisco Xavier de Aguilar. *Anunciación de María*. 1798, óleo sobre lienzo. Camarín de la Virgen del Rosario, Convento Santo Domingo de Lima. Fuente: Archivo fotográfico de la Municipalidad de Lima.

Imagen 15. José Mendoza. *La adoración de los Reyes Magos*. 1799, óleo sobre lienzo, 325 x 250 cm. Catedral de Lima. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.

Imagen 16. Atribuido a José Mendoza. *La adoración de los pastores*. h. 1799, óleo sobre lienzo, 325 x 250 cm. Catedral de Lima. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.

Imagen 17. Francisco Moreyra y Matute. *Morcillos de la cabeza*. Dibujo a lápiz sobre papel. Fuente: AGN, colección Moreyra y Matute, D1- 105.

Imagen 18. Arphe y Villafañe. *Morcillos de la cabeza*. Dibujo a lápiz sobre papel. Fuente: Arphe y Villafañe 1585[1795].

Imagen 19. Francisco Moreyra y Matute. *Morcillos de todo el cuerpo*. Dibujo a lápiz sobre papel. Fuente: AGN, colección Moreyra y Matute, D1- 105.

Imagen 20. Arphe y Villafañe. *Morcillos de todo el cuerpo*. Dibujo a lápiz sobre papel. Fuente: Arphe y Villafañe 1585 [1795].

Imagen 21. Bernardo Bitti. *Virgen de la O*. Ca. 1610, óleo sobre lienzo, 320 x 220 cm. Iglesia de San Pedro de Lima. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.

Imagen 22. José del Pozo (atribuido). *Niño Jesús*. Ca. 1800, óleo sobre lienzo. Iglesia de San Pedro de Lima. Fuente: Archivo Digital de Arte Peruano.

Imagen 23. Pedro Díaz. *Panteón*, detalle del retrato del virrey Fernando de Abascal. Ca. 1807, óleo sobre lienzo. Iglesia de San Pedro de Lima. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 24. Jean Baptiste Bayot según diseño de Menard. *Capilla del Cementerio General de Lima*. 1841, litografía. Colección Antonio Lulli, Lima. Fuente: Wuffarden 2006.

Imagen 25. Fuentes. *Capilla del Cementerio General de Lima*. 1866, litografía. Fuente: Wikipedia.org.

Imagen 26. José del Pozo. *San Francisco de Paula presenta la maqueta de su templo a la Virgen y al Niño Jesús*. Ca. 1810, óleo sobre lienzo. Fuente: Archivo Digital de Arte Peruano.

Imagen 27. José del Pozo. *San Francisco de Paula presenta la maqueta de su templo a la Virgen y al Niño Jesús* (detalle). Ca. 1810, óleo sobre lienzo. Fuente: Archivo Digital de Arte Peruano.

Imagen 28. Juan de Espinal. *Bóveda con representación de la Gloria Celestial*, y detalle. Ca. 1780, óleo sobre mural. Iglesia Divino Salvador de Sevilla, España. Fuente: catedraldesevilla.es.

Imagen 29. Juan de Espinal. *Bóveda con representación de la Gloria Celestial*, y detalle. Ca. 1780, óleo sobre mural. Iglesia Divino Salvador de Sevilla, España. Fuente: catedraldesevilla.es.

Imagen 30. Fernando Selma. *Fernando VII y Felipe Scio de San Miguel*. 1794, grabado sobre papel. Fuente: cloud10.todocoleccion.online.

Imagen 31. José del Pozo. *Inmaculada del Tribunal de Consulado de Lima*. 1812, óleo sobre lienzo, 300 x 200 cm. Casa de Pilatos, actual Tribunal Constitucional del Perú. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 32. Juan Salvador Carmona. *Inmaculada Concepción*. Siglo XVIII, grabado sobre papel. Fuente: colonialart.org

Imagen 33. José del Pozo. *Apoteosis de Santa Rosa de Lima*. Ca. 1818, óleo sobre lienzo. Iglesia de Santa Rosa de los Padres. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 34. Jacinto Ortiz y José del Pozo. *Retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Lima y luneto apoteósico*. 1815. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.

Imagen 35. Jacinto Ortiz y José del Pozo. *Retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Lima y luneto apoteósico* (repintado). 1815. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.

Imagen 36. Pedro Díaz. *Angeles*. 1815, óleo sobre tela. Camarín de la iglesia del Sagrario de Lima. Fuente: [instagram.com/jpelsous/](https://www.instagram.com/jpelsous/) .

Imagen 37. Pedro Díaz. *Girnaldas floreadas*. 1815, óleo sobre tela. Camarín de la iglesia del Sagrario de Lima. Fuente: [instagram.com/jpelsous/](https://www.instagram.com/jpelsous/) .

Imagen 38. José del Pozo. *Santa Rosa de Lima*. 1824, óleo sobre tela. Retablo de la Virgen del Rosario, iglesia Santo Domingo de Lima. Fotografía: Gabriela Paz Rojas.

Imagen 39. José del Pozo. *Virgen de Belen*. 1824, óleo sobre tela. Retablo de la Virgen del Rosario, iglesia Santo Domingo de Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 40. José del Pozo. *Desposorios místicos de Santa rosa de Lima*. 1820, óleo sobre lienzo, 615 x 412 cm. Iglesia Santo Domingo de Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 41. Salvador Carmona. *La religión y la música*. 1779, grabado sobre papel. Fuente: Yriarte 1779.

Imagen 42. *Plano de la iglesia San Francisco de Lima y sección de la capilla de San Diego de Alcalá*. Fuente: Bernedo 2016.

Imagen 43. *Capilla de San Diego de Alcalá*. h. 1940. Fuente: Archivo fotográfico Municipalidad de Lima.

Imagen 44. *Sección de la capilla de San Diego de Alcalá, muro lateral izquierdo y muro lateral derecho*. Fuente: Bernedo 2016.

Imagen 45 y 46. *Capilla de San Diego de Alcalá, muro lateral izquierdo y muro lateral derecho*. Foto: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 47. José del Pozo. *Firma del cuadro San Diego de Alcalá en las Islas Canaria*. 1795, óleo sobre lienzo. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 48. José del Pozo. *Paisaje de Santiago de Chile* (detalle). 1790, aguada sobre papel. Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo del Museo Naval.

Imagen 49. José de Pozo. *Autorretrato en Cabo de Hornos* (detalle). 1790, aguada sobre papel. Fuente: Colección Museo Histórico Nacional de Chile.

Imagen 50. José del Pozo. *Martín pescador* (detalle). 1790, acuarela sobre papel. Museo Naval de Madrid. Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo del Museo Naval.

Imagen 51. José del Pozo. *La Familia Real adora el cuerpo de San Diego de Alcalá* (detalle). 1795, óleo sobre lienzo. Fotografía; Anthony Holguín Valdez.



Imagen 52. Sacristía del convento San Francisco de Lima en 1912. Fuente: Lavalle 1912.

Imagen 53. Aspectos parciales del salón del Museo de Arte Religioso Colonial. Fuente: Comisión Municipal de Restauración de Monumentos Históricos de Lima 1938.

Imagen 54. Sacristía del convento San Francisco de Lima. Fuente: Comisión Municipal de Restauración de Monumentos Históricos de Lima 1938.

Imagen 55. Sacristía del convento San Francisco de Lima en 1958. Fuente: Cossio del Pomar 1958.

Imagen 56. *Anteportería de ingreso al convento en el año de 1974*. Fuente: Ramírez del Villar 1974.

Imagen 57. Daniel Gianoni. *Escalera principal del convento San Francisco de Lima*. 2010. Fuente: Archivo Digital de Arte Peruano.

Imagen 58. Bartolomé Esteban Murillo. *San Diego de Alcalá en éxtasis delante de la cruz*. h. 1645-1646, óleo sobre lienzo, 172 x 184 cm. Toulouse, Musée des Augustins. Fuente: [www.augustins.org](http://www.augustins.org)

Imagen 59. Bartolomé Esteban Murillo. *San Salvador de Horta y el inquisidor de Aragón*. h. 1645-1646, óleo sobre lienzo, 178x190 cm. Bayona, Musée Bonnat. Fuente: webmuseo.com

Imagen 60. Bartolomé Esteban Murillo. *La muerte de santa Clara*. h. 1645-1646, óleo sobre lienzo, 189 x 446 cm. Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister. Fuente: [es.wikipedia.org/wiki/Bartolomé\\_Esteban\\_Murillo](http://es.wikipedia.org/wiki/Bartolomé_Esteban_Murillo)

Imagen 61. Bartolomé Esteban Murillo. *Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Horeb*. h. 1669- 1670, óleo sobre lienzo, 236 x 575 cm. Iglesia Hospital de la Santa Caridad, Sevilla. Fuente: <http://www.murilloysevilla.org>

Imagen 62. Bartolomé Esteban Murillo. *La multiplicación de los panes y los peces*. h. 1669- 1670, óleo sobre lienzo, 236 x 575 cm. Iglesia Hospital de la Santa Caridad, Sevilla. Fuente: <http://www.murilloysevilla.org>

Imagen 63. Pedro del Pozo. *Muerte de San Ignacio de Loyola*. Ca. 1750, óleo sobre tela, 50 x 36,50 cm. Museo de Bellas Artes de Córdoba, España. Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Imagen 64. José del Pozo. *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias*. 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 65. José del Pozo. *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* (detalle). Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 66 y 67. José del Pozo. *Martín pescador y detalle*. 1790, acuarela sobre papel, 29 x 34 cm. Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo del Museo Naval.

Imagen 68. Juan Espinal. *Vulcano presentando las armas a Venus las armas para Eneas*. Ca. 1778-1783, óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fuente: Cabezas 2015.

Imagen 69. Juan Espinal. *Vulcano presentando las armas a Venus las armas para Eneas* (detalle de los cíclopes). Ca. 1778-1783, óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fuente: Cabezas 2015.

Imagen 70. José del Pozo. *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* (detalle). 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 71. Theodoor Galle. *Rey Ciro muestra a Daniel la imagen del dios Bel* (detalle). Ca. 1620, grabado sobre papel. Fuente: rijksmuseum.nl.

Imagen 72. José del Pozo. *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* (detalle). 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 73. Theodoor Galle. *Rey Ciro muestra a Daniel la imagen del dios Bel* (detalle). Ca. 1620, grabado sobre papel. Fuente: rijksmuseum.nl.

Imagen 74. José del Pozo. *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* (detalle). 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 75 y 76. Dibujo preparatorio y *Retrato de Catigualla, cacique de los indios huiliches*. 1790, óleo sobre lienzo. Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo del Museo Naval.

Imagen 77. Cacique Juncar. 1790, Dibujo coloreado sobre papel. Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo del Museo Naval.

Imagen 78. . José del Pozo. *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* (detalle). 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima.

Imagen 79. José del Pozo. *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* (detalle). 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 80. José del Pozo. *Vista de la ciudad y puerto de Valparaíso. Sacada desde la punta del castillo viejo de San Antonio*. 1790, pluma y aguada sepia sobre papel, 41 x 62,3 cm. Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo del Museo Naval.

Imagen 81. José del Pozo. *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*. 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 82, 83 y 84. José del Pozo. *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*. 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco de Lima y Catacumbas de Lima. Fotografía: Anthony Holguín.

Imagen 85. Anónimo cusqueño. *San Diego de Alcalá y el milagro del príncipe Carlos*. h. 1705-1715, óleo sobre lienzo. Museo de Arte Colonial de San Francisco, Santiago de Chile. Fuente: Museo de Arte Colonial de San Francisco de Chile.

Imagen 86. José del Pozo. Francisco Moreyra y Matute. Ca. 1795, óleo sobre lienzo. Colección particular, Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

Imagen 87 y 88. José del Pozo. *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*. 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco de Lima y Catacumbas de Lima. Fotografía: Anthony Holguín.

Imagen 89. José del Pozo. *Borrador del Resivimiento de los Patagones*. 1790, papel verjurado y lápiz, 28 x 38,4 cm. Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo del Museo Naval.

Imagen 90. José del Pozo. *Concurrencia de los Patagones en el Puerto Deseado*. 1790, papel verjurado y lápiz, 43 x 67,7 cm. Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo del Museo Naval.

Imagen 91. José del Pozo. *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*. 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco de Lima y Catacumbas de Lima. Fotografía: Anthony Holguín.

Imagen 92. Marinus Robyn van der Goes. *Jesús ante Caifás* (detalle). h. 1630-1639, grabado sobre papel. Fuente: Rijksmuseum.nl.

## ANEXO: IMÁGENES



Imagen 1. Julián Jayo. *La aparición de la Virgen en el coro de Barcelona*. 1786-1792, óleo sobre lienzo. Basílica y Convento Nuestra Señora de la Merced, Lima. Fuente: Archivo Digital de Arte Peruano.

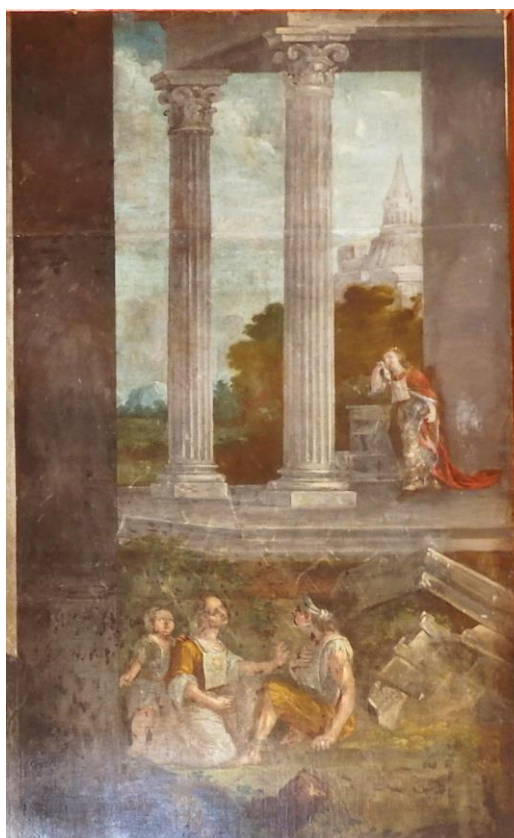


Imagen 2. Juan Mata Coronado. *San Pedro Nolasco sudando sangre*, detalle. 1786-1792, óleo sobre lienzo. Basílica y Convento Nuestra Señora de la Merced, Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.





Imagen 3. José Joaquín Bermejo. *Rapto de San Pedro Nolasco a la Corte Celestial*. 1786-1792, óleo sobre lienzo. Basílica y Convento Nuestra Señora de la Merced, Lima. Fotografía: Gabriela Paz Rojas.



Imagen 4. Julián Jayo. *La Virgen le pide a San Pedro Nolasco que funde la orden Mercedaria*. 1786-1792, óleo sobre lienzo. Basílica y Convento Nuestra Señora de la Merced, Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.



Imagen 5. Julián Jayo. *Aparición del apóstol Pedro en martirio anunciándole su muerte en la noche de navidad*. 1786-1792, óleo sobre lienzo. Basílica y Convento Nuestra Señora de la Merced, Lima. Fotografía: Gabriela Paz Rojas.



Imagen 6. Julián Jayo. *Tránsito de Nolasco a los 72 años el día de Nacimiento de Jesús Pedro*. 1786-1792, óleo sobre lienzo. Basílica y Convento Nuestra Señora de la Merced, Lima. Fotografía: Gabriela Paz Rojas





Imagen 7. Julián Jayo. *Cristo le sirve de Cirineo al santo en sus penitencias* (detalle). 1786-1792, óleo sobre lienzo. Basílica y Convento Nuestra Señora de la Merced, Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.



Imagen 8. Julián Jayo. *Éxtasis del santo al contemplar el misterio de la Santísima Trinidad*. 1786-1792, óleo sobre lienzo. Basílica y Convento Nuestra Señora de la Merced, Lima. Fotografía: Gabriela Paz Rojas.



Imagen 9. Julián Jayo. *Frailé José Gómez*. 1793, óleo sobre lienzo, 212 x 136 cm. Iglesia, Convento y Casa de Ejercicios de los Franciscanos Descalzos. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.



Imagen 10. Pedro Díaz. *Ambrosio O'Higgins*. 1798, óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles



Imagen 11. José Joaquín Bermejo. *Juan José de la Puente Ybañez de Segovia*. 1796, óleo sobre lienzo, 204 135cm. Convento de Nuestra Señora de Copacabana del Rímac, Lima. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.



Imagen 12. José Joaquín Bermejo. *La Santísima Trinidad*. 1792, óleo sobre lienzo, 3x2.10m. Monasterio de Santa Rosa de Santa María, Lima. Fuente: Bernalles 1989.





Imagen 13. Francisco Javier Cortés. *San José y el Niño*. 1798, óleo sobre lienzo, 241x147 cm. Convento de Nuestra Señora de Copacabana del Rímac.



Imagen 14. Francisco Xavier de Aguilar. *Anunciación de María*. 1798, óleo sobre lienzo. Camarín de la Virgen del Rosario, Convento Santo Domingo de Lima. Fuente: Archivo fotográfico de la Municipalidad de Lima.



Imagen 15. José Mendoza. *La adoración de los Reyes Magos*. 1799, óleo sobre lienzo, 325 x 250 cm. Catedral de Lima. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.



Imagen 16. Atribuido a José Mendoza. *La adoración de los pastores*. h. 1799, óleo sobre lienzo, 325 x 250 cm. Catedral de Lima. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.



Imagen 17. Francisco Moreyra y Matute. *Morcillos de la cabeza*. Dibujo a lápiz sobre papel. Fuente: AGN, colección Moreyra y Matute, D1- 105.



Imagen 18. Arphe y Villafañe. *Morcillos de la cabeza*. Dibujo a lápiz sobre papel. Fuente: Arhphe y Villafañe 1585[1795].

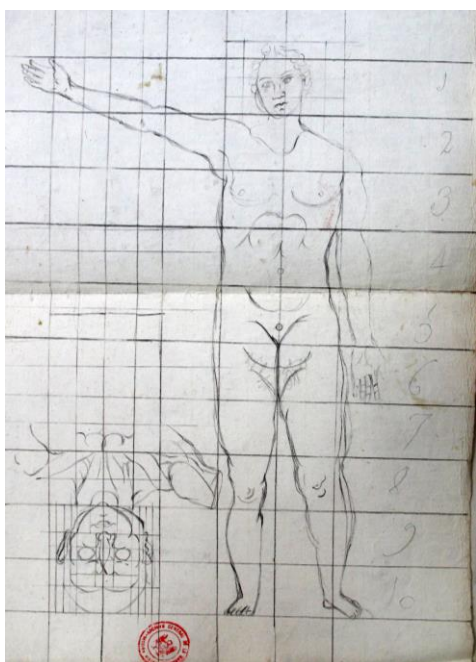


Imagen 19. Francisco Moreyra y Matute. *Morcillos de todo el cuerpo*. Dibujo a lápiz sobre papel. Fuente: AGN, colección Moreyra y Matute, D1- 105.

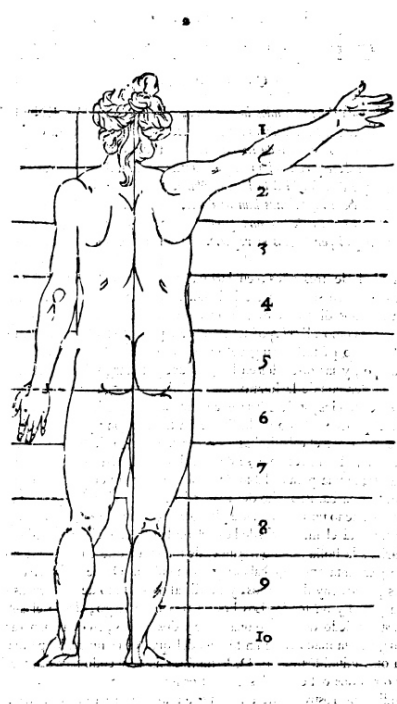


Imagen 20. Arphe y Villafañe. *Morcillos de todo el cuerpo*. Dibujo a lápiz sobre papel. Fuente: Arhphe y Villafañe 1585 [1795].





Imagen 21. Bernardo Bitti. *Virgen de la O.* Ca. 1610, óleo sobre lienzo, 320 x 220 cm. Iglesia de San Pedro de Lima. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.



Imagen 22. José del Pozo (atribuido). *Niño Jesús.* Ca. 1800, óleo sobre lienzo. Iglesia de San Pedro de Lima. Fuente: Archivo Digital de Arte Peruano.

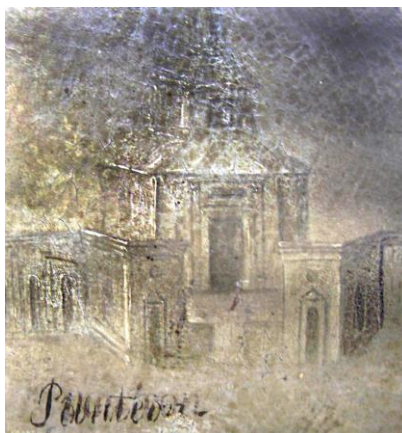


Imagen 23. Pedro Díaz. *Panteón*, detalle del retrato del virrey Fernando de Abascal. Ca. 1807, óleo sobre lienzo. Iglesia de San Pedro de Lima. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.



Imagen 24. Jean Baptiste Bayot según diseño de Menard. *Capilla del Cementerio General de Lima.* 1841, litografía. Colección Antonio Lulli, Lima. Fuente: Wuffarden 2006.



Imagen 25. Fuentes. *Capilla del Cementerio General de Lima.* 1866, litografía. Fuente: Wikipedia.org.



Imagen 26. José del Pozo. *San Francisco de Paula presenta la maqueta de su templo a la Virgen y al Niño Jesús*. Ca. 1810, óleo sobre lienzo. Fuente: Archivo Digital de Arte Peruano.



Imagen 27. José del Pozo. *San Francisco de Paula presenta la maqueta de su templo a la Virgen y al Niño Jesús* (detalle). Ca. 1810, óleo sobre lienzo. Fuente: Archivo Digital de Arte Peruano.





Imagen 28. Juan de Espinal. *Bóveda con representación de la Gloria Celestial*, y detalle. Ca. 1780, óleo sobre mural. Iglesia Divino Salvador de Sevilla, España. Fuente: [catedraldesevilla.es](http://catedraldesevilla.es).

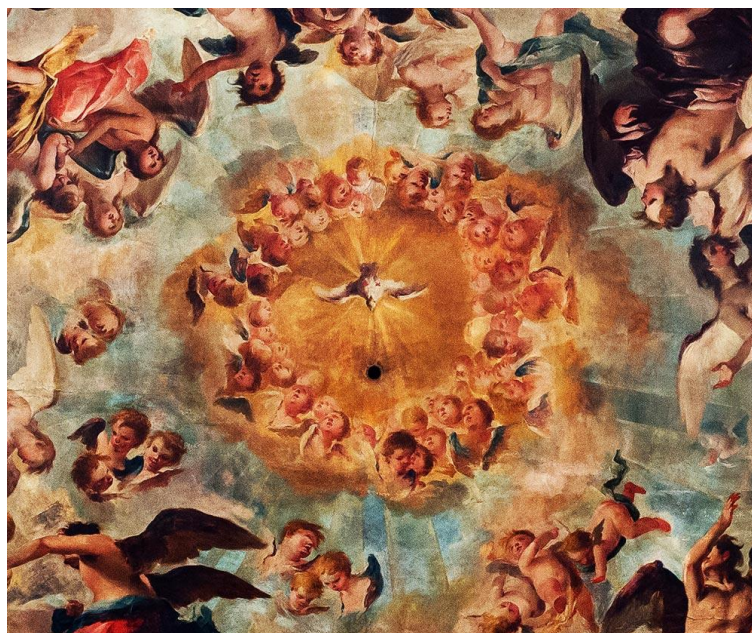


Imagen 29. Juan de Espinal. *Bóveda con representación de la Gloria Celestial*, y detalle. Ca. 1780, óleo sobre mural. Iglesia Divino Salvador de Sevilla, España. Fuente: [catedraldesevilla.es](http://catedraldesevilla.es).





Imagen 30. Fernando Selma. *Fernando VII y Felipe Scio de San Miguel*. 1794, grabado sobre papel. Fuente: cloud10.todocoleccion.online



Imagen 31. José del Pozo. *Inmaculada del Tribunal de Consulado de Lima*. 1812, óleo sobre lienzo, 300 x 200 cm. Casa de Pilatos, actual Tribunal Constitucional del Perú. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.



Imagen 32. Juan Salvador Carmona. *Inmaculada Concepción*. Siglo XVIII, grabado sobre papel. Fuente: colonialart.org.



Imagen 33. José del Pozo. *Apotheosis de Santa Rosa de Lima*. Ca. 1818, óleo sobre lienzo. Iglesia de Santa Rosa de los Padres. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.



Imagen 34. Jacinto Ortiz y José del Pozo. *Retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Lima y luneto apoteósico*. 1815. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.



Imagen 35. Jacinto Ortiz y José del Pozo. *Retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Lima y luneto apoteósico* (repintado). 1815. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.



Imagen 36. Pedro Díaz. *Angeles*. 1815, óleo sobre tela. Camarín de la iglesia del Sagrario de Lima. Fuente: [instagram.com/jpelsous/](https://www.instagram.com/jpelsous/).



Imagen 37. Pedro Díaz. *Giraldas floreadas*. 1815, óleo sobre tela. Camarín de la iglesia del Sagrario de Lima. Fuente: [instagram.com/jpelsous/](https://www.instagram.com/jpelsous/).

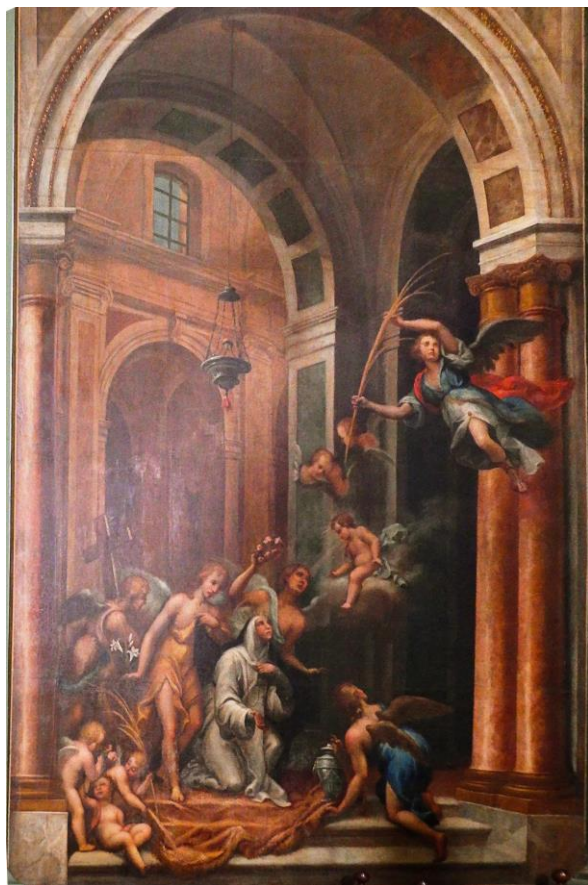




Imagén 38. José del Pozo. *Santa Rosa de Lima*. 1824, óleo sobre tela. Retablo de la Virgen del Rosario, iglesia Santo Domingo de Lima. Fotografía: Gabriela Paz Rojas.



Imagén 39. José del Pozo. *Virgen de Belén*. 1824, óleo sobre tela. Retablo de la Virgen del Rosario, iglesia Santo Domingo de Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez



Imagén 40. José del Pozo. *Desposorios místicos de Santa Rosa de Lima*. 1820, óleo sobre lienzo, 615 x 412 cm. Iglesia Santo Domingo de Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.



Imagén 41. Salvador Carmona. *La religión y la música*. 1779, grabado sobre papel. Fuente: Yriarte 1779.



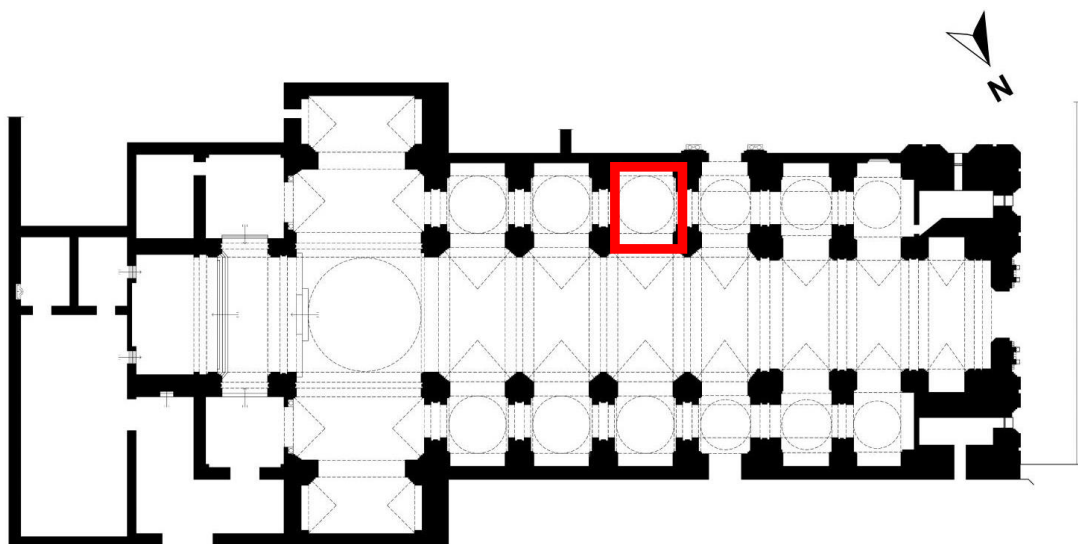


Imagen 42. *Plano de la iglesia San Francisco de Lima y sección de la capilla de San Diego de Alcalá.*  
Fuente: Bernedo 2016.



Imagen 43. *Capilla de San Diego de Alcalá.* h. 1940.  
Fuente: Archivo fotográfico Municipalidad de Lima.

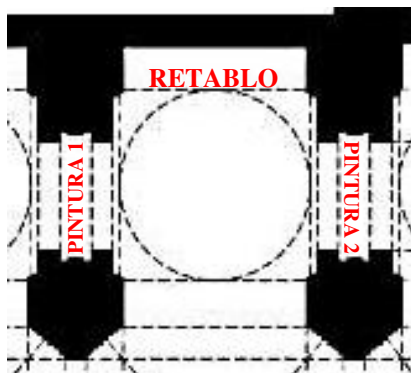


Imagen 44. Sección de la capilla de San Diego de Alcalá, muro lateral izquierdo y muro lateral derecho. Fuente: Fuente: Bernedo 2016.

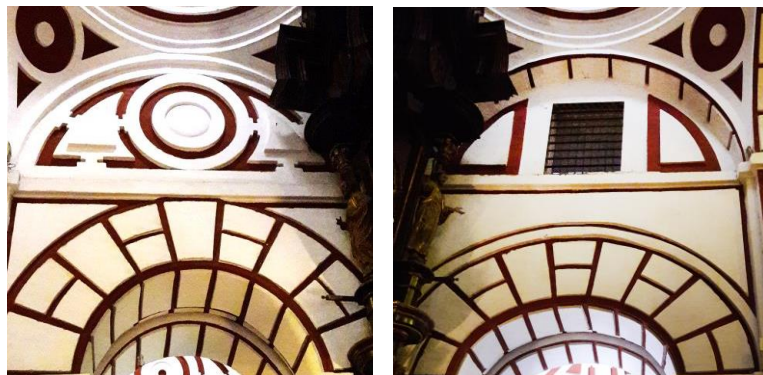


Imagen 45 y 46. Capilla de San Diego de Alcalá, muro lateral izquierdo y muro lateral derecho. Foto: Anthony Holguín Valdez.

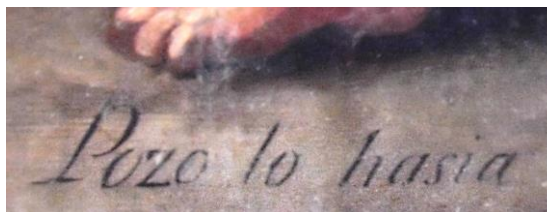


Imagen 47. José del Pozo. Firma del cuadro San Diego de Alcalá en las Islas Canaria. 1795, óleo sobre lienzo. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.

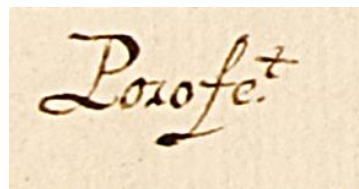


Imagen 48. José del Pozo. Paisaje de Santiago de Chile (detalle). 1790, aguada sobre papel. Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo del Museo Naval.

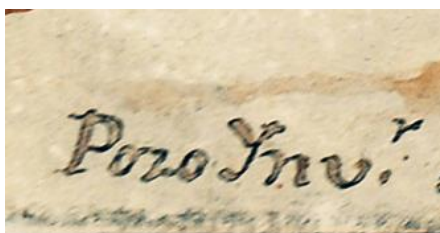


Imagen 49. José de Pozo. Autorretrato en Cabo de Hornos (detalle). 1790, aguada sobre papel. Fuente: Colección Museo Histórico Nacional de Chile.

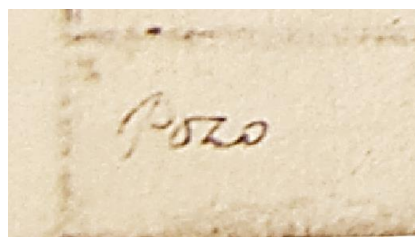


Imagen 50. José del Pozo. Martín pescado (detalle). 1790, acuarela sobre papel. Museo Naval de Madrid. Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo del Museo Naval.





Imagen 51. José del Pozo. *La Familia Real adora el cuerpo de San Diego de Alcalá* (detalle). 1795, óleo sobre lienzo. Fotografía; Anthony Holguín Valdez.



Imagen 52. *Sacristía del convento San Francisco de Lima en 1912*. Fuente: Lavalle 1912.



Imagen 53. *Aspectos parciales del salón del Museo de Arte Religioso Colonial*. Fuente: Comisión Municipal de Restauración de Monumentos Históricos de Lima 1938.



Imagen 54. *Sacristía del convento San Francisco de Lima*. Fuente: Comisión Municipal de Restauración de Monumentos Históricos de Lima 1938.

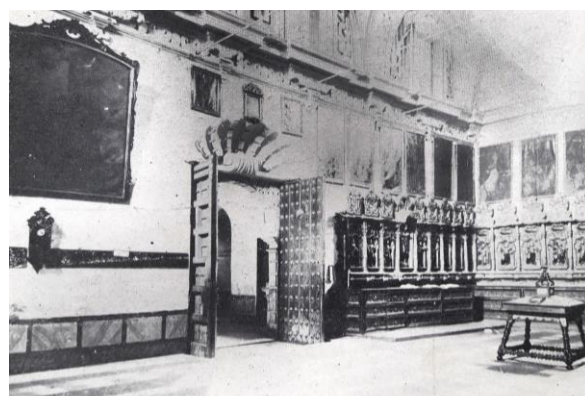


Imagen 55. *Sacristía del convento San Francisco de Lima en 1958*. Fuente: Cossio del Pomar 1958.



Imagen 56. Anteportería de ingreso al convento en el año de 1974. Fuente: Ramírez del Villar 1974.

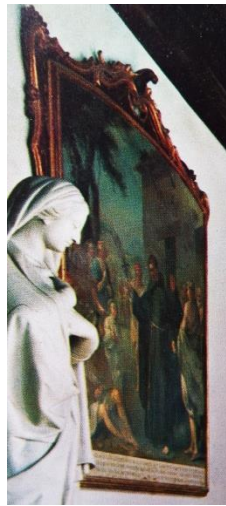


Imagen 57. Daniel Gianoni. Escalera principal del convento San Francisco de Lima. 2010. Fuente: Archivo Digital de Arte Peruano.



Imagen 58. Bartolomé Esteban Murillo. *San Diego de Alcalá en éxtasis delante de la cruz*. h. 1645-1646, óleo sobre lienzo, 172 x 184 cm. Toulouse, Musée des Augustins. Fuente: [www.augustins.org](http://www.augustins.org)





Imagen 59. Bartolomé Esteban Murillo. *San Salvador de Horta y el inquisidor de Aragón*. h. 1645-1646, óleo sobre lienzo, 178x190 cm. Bayona, Musée Bonnat. Fuente: webmuseo.com



Imagen 60. Bartolomé Esteban Murillo. *La muerte de santa Clara*. h. 1645-1646, óleo sobre lienzo, 189 x 446 cm. Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister. Fuente: [es.wikipedia.org/wiki/Bartolomé\\_Esteban\\_Murillo](https://es.wikipedia.org/wiki/Bartolomé_Esteban_Murillo)



Imagen 61. Bartolomé Esteban Murillo. *Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Horeb*. h. 1669-1670, óleo sobre lienzo, 236 x 575 cm. Iglesia Hospital de la Santa Caridad, Sevilla. Fuente: <http://www.murilloysevilla.org>



Imagen 62. Bartolomé Esteban Murillo. *La multiplicación de los panes y los peces*. h. 1669-1670, óleo sobre lienzo, 236 x 575 cm. Iglesia Hospital de la Santa Caridad, Sevilla. Fuente: <http://www.murilloysevilla.org>



Imagen 63. Pedro del Pozo. *Muerte de San Ignacio de Loyola*. Ca. 1750, óleo sobre tela, 50 x 36,50 cm. Museo de Bellas Artes de Córdoba, España. Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba.





Imagen 64. José del Pozo. *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias*. 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.





Imagen 65. José del Pozo. *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* (detalle). Fotografía: Anthony Holguín Valdez.



Imagen 66 y 67. José del Pozo. *Martín pescador y detalle*. 1790, acuarela sobre papel, 29 x 34 cm. Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo del Museo Naval.



Imagen 68. Juan Espinal. *Vulcano presentando las armas a Venus las armas para Eneas*. Ca. 1778-1783, óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fuente: Cabezas 2015.



Imagen 69. Juan Espinal. *Vulcano presentando las armas a Venus las armas para Eneas* (detalle de los cíclopes). Ca. 1778-1783, óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fuente: Cabezas 2015.



Imagen 70. José del Pozo. *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* (detalle). 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.



Imagen 71. Theodoor Galle. *Rey Ciro muestra a Daniel la imagen del dios Bel* (detalle). Ca. 1620, grabado sobre papel. Fuente: rijksmuseum.nl.

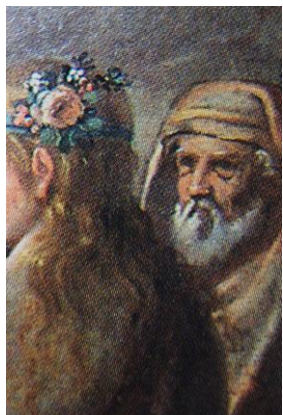


Imagen 72. José del Pozo. *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* (detalle). 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.



Imagen 73. Theodoor Galle. *Rey Ciro muestra a Daniel la imagen del dios Bel* (detalle). Ca. 1620, grabado sobre papel. Fuente: rijksmuseum.nl.





Imagen 74. José del Pozo. *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* (detalle). 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.



Imagen 75 y 76. Dibujo preparatorio y *Retrato de Catiguala, cacique de los indios huiliches*. 1790, óleo sobre lienzo. Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo del Museo Naval.



Imagen 77. Cacique Juncar. 1790, Dibujo coloreado sobre papel. Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo del Museo Naval.



Imagen 78. . José del Pozo. *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* (detalle). 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima.



Imagen 79. José del Pozo. *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* (detalle). 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.



Imagen 80. José del Pozo. *Vista de la ciudad y puerto de Valparaíso*. Sacada desde la punta del castillo viejo de San Antonio. 1790, pluma y aguada sepia sobre papel, 41 x 62,3 cm. Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo del Museo Naval.





Imagen 81. José del Pozo. *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*. 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco y



Imagen 82, 83 y 84. José del Pozo. *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*. 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco de Lima y Catacumbas de Lima. Fotografía: Anthony Holguín.



Imagen 85. Anónimo cusqueño. *San Diego de Alcalá y el milagro del príncipe Carlos*. h. 1705-1715, óleo sobre lienzo. Museo de Arte Colonial de San Francisco, Santiago de Chile. Fuente: Museo de Arte Colonial de San Francisco de Chile.



Imagen 86. José del Pozo. Francisco Moreyra y Matute. Ca. 1795, óleo sobre lienzo. Colección particular, Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.



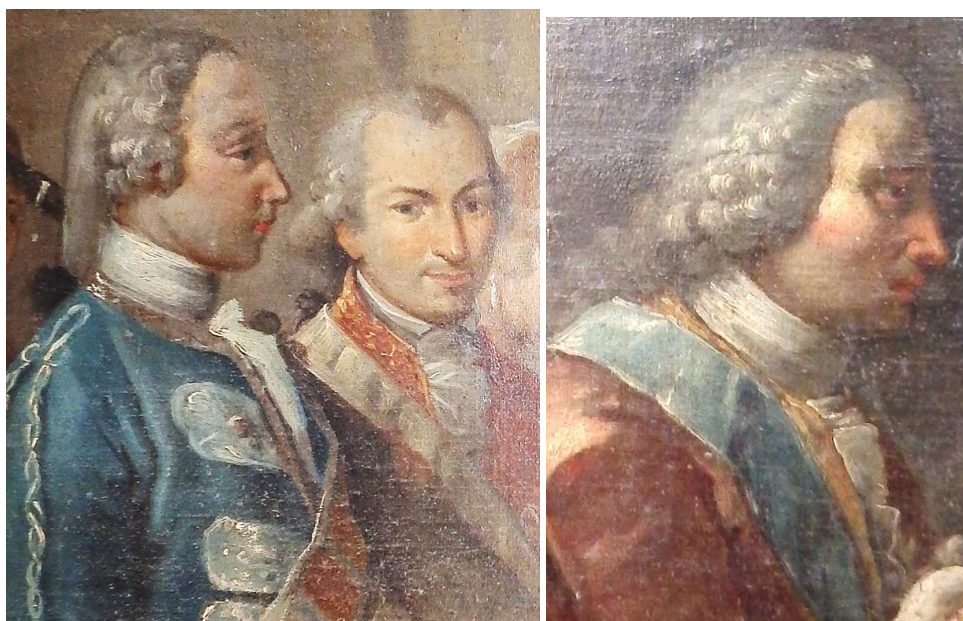


Imagen 87 y 88. José del Pozo. *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*. 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco de Lima y Catacumbas de Lima. Fotografía: Anthony Holguín.



Imagen 89. José del Pozo. *Borrador del Resivimiento de los Patagones*. 1790, papel verjurado y lápiz, 28 x 38,4 cm. Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo del Museo Naval.





Imagen 90. José del Pozo. *Concurrencia de los Patagones en el Puerto Deseado*. 1790, papel verjurado y lápiz, 43 x 67,7 cm. Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo del Museo Naval.



Imagen 91. José del Pozo. *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*. 1795, óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Museo Convento de San Francisco de Lima y Catacumbas de Lima. Fotografía: Anthony Holguín.



Imagen 92. Marinus Robyn van der Goes. *Jesús ante Caifás* (detalle). h. 1630-1639, grabado sobre papel. Fuente: Rijksmuseum.nl.